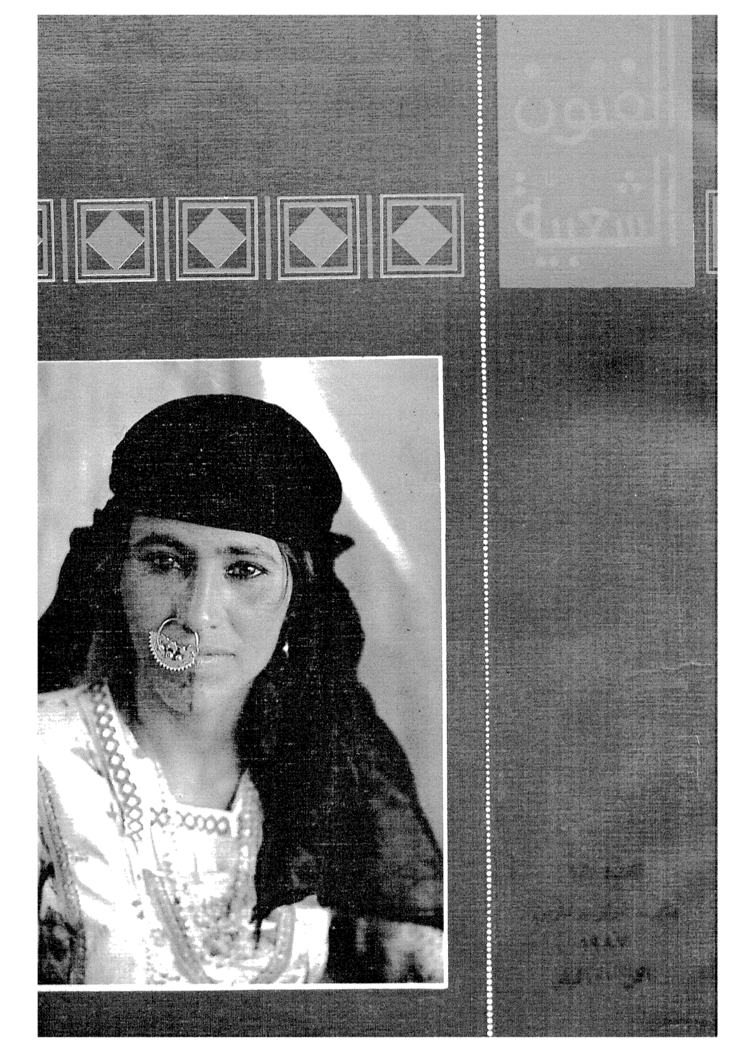
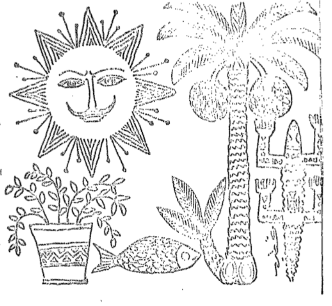














الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثامن عشر

يناير ــ فبراير ــ مارس ١٩٨٧

الفهرس

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- **وداد حامد طلبة**
- **أنور عبد العزيز مطر**
- **محمد حسين هــلال**

● صور الغلاف مهداة من المهندس
اسماعيل السيد

رئيس مجلس ادارة شركة ايتال جروب .
اختيار وتصوير : **وداد حامد طلبة**

١ ـ سيدة من بدو الساحل الشمالى الغربى ترتدى غطاء الرأس « عصبة » ويزين الأنف « شناف » . (١٩٨٢)

٢ ـ سيدة من بدو شمال ســيناء ، ترتدى الثوب التقليدى بتطريزه المتميز وتتزين بالحلى الشعبية الشــائعة فى المنطقــة . (١٩٨٢) .

هذه المجلة

بقلم : الدكتور سمير سرحان

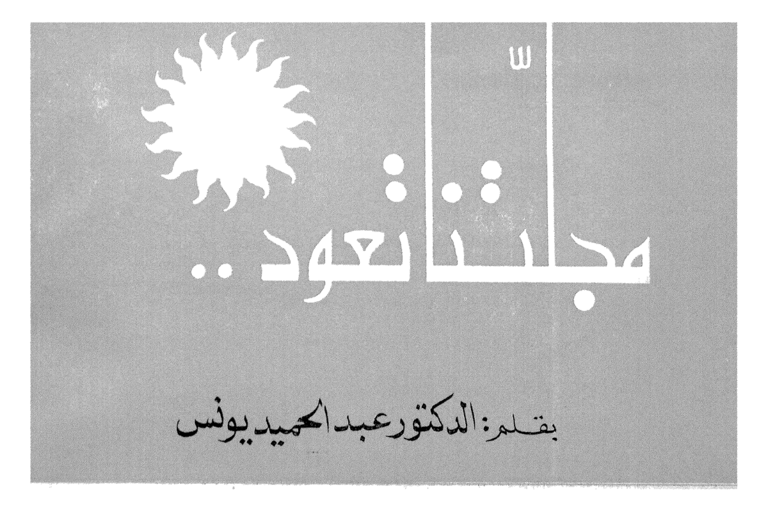
تعود للصدور ـ بهذا العدد ـ احدى المجلات الثقافية ذات المستوى الرفيع ، وهى بهذه العودة ، تستأنف دورها الرائد فى التعريف بالمأثورات الشعبية ، والتأكيد على أهميتها فى ثقافتنا المعاصرة ٠

وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا العدد أيضا فى يناير ١٩٨٧ ، فقد صدر العدد الأول من المجلة فى يناير ١٩٦٥ ٠ وهيئة الكتاب ، وهى تعيد اصدار هذه المجلة ، انما تتابع سياستها التى استنتها من أجل ابراز الوجه المشرق للثقافة المصرية العربية ، لتنضم هذه المجلة الى بقية المجلات المتميزة التى تصدرها الهيئة من أجل تحقيق هذه السياسة ، ولتكون احدى الهدايا التى تقدمها الهيئة للثقافة والمثقفين مع مطلع العام الجديد ٠

لقد أثمرت هذه المجلة فى الفترة الأولى لصدورها جيلا من المتخصصين فى المأثورات الشعبية على الصعيد العربى كله ؛ ولذلك كان حرصنا على أن تتواصل المجلة الجديدة ، فى شكلها وأسلوب عرض موادها مع ما كانت تنتهجه من خطة سابقة للكشف عن مقومات المأثورات الشعبية المصرية والعربية وخصائصها ٠ ولا يعنى ذلك بالطبع انكار الجهود العالمية فى هذا المجال ، ومن هنا كان تأكيدنا لدور هذه المجلة فى تحقيق الاتصال والتواصل الحضارى مع الثقافات المختلفة والتعريف بها ، ايمانا منا بأهمية هذا الاتصال الحضارى فى عالمنا المعاصر ٠ كما أن من أهداف هذه المجلة الى جانب نشر الدراسات العلمية المتخصصة ، أن تقدم خدمة جليلة أخرى للدارسين والمبدعين بأن تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا ، لكى تكون بين أيديهم ، ومن ثم يتحقق أحد الأهداف التى تقوم هذه المجلة على تحقيقها ، ويتكامل دورها فى اثراء ثقافتنا العربية المعاصرة ٠

ولسوف يكون التفاف القراء حول هذه المجلة دافعا للقائمين على أمرها من أجل تحقيق الأهداف التى تعود المجلة لتنهض بها ، وتقديم خدمة ثقافية متميزة يحتاجها مجتمعنا فى سعيه لتأكيد ذاته ، ومواصلة مسيرته التى لم تنقطع عبر التاريخ من أجل البناء ٠٠ بناء الانسان وخيره ورفاهيته وتقدمه ٠

د. سمير سرحان



لم نعد فى حاجة الى التعريف بالتراث الشعبى وجمعه وتصنيفه ودراسته ، ذلك لأن الثقافة ، بالمفهوم العام هى القوام الانسانى للفرد وللجماعة • ومن هنا ظهرت مجلة الفنون الشعبية ، التى صدر العدد الأول منها فى يناير سنة ١٩٦٥ • وقامت برسالتها الايجابية ، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية • وأسهم فى تحريرها الكثيرون من المتخصصين والمحبين للتراث الشعبى • وأصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربى ، بصفة عامة ، والمجتمع المصرى بصفة خاصة • وتعد هذه المجلة رائدة فى مجال الفنون الشعبية • وهى التى تفخر بانها دعت الى انشاء معهد للفنون الشعبية ، الذى يحقق الدراسة ويؤصلها ، ويعد الأجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبى الأصيل •

وكل الدارسين لتراثنا الشعبى يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة ، والاقبال عليها ، والافادة منها • وهى الحقيقة التى تسجلها الرسائل المتعددة ،التى ظلت تصل الى هيئة تحريرها من القراء والدارسين فى مختلف بقاع العالم • وأنا من ناحيتى أسجل أن متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون الى باعتبارى من الذين يسهمون فى تحرير المجلة ، وأن بعض هذه الرسائل كانت ترد الى حتى بعد أن توقفت المجلة عن الصدور •

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبى فى عالمنا العربى ، فأنشئت مراكز لدراسة هذا التراث فى العديد من البلاد العربية . وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الانسانية ، ووضع التراث الشعبى فى مكانه الجدير به من هذه الدراسات .

وظهرت مجلات متخصصة أيضا فى ربوع مختلفة من الوطن العربى الكبير ، نذكر منها مجلات « التراث الشعبى » فى العراق « والفنون الشعبية » فى الأردن « والمأثورات الشعبية » فى قطر .

ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية ، التى ينهض بها الفريق المتخصص فى جوانب مختلفة من التراث الشعبى ، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية ، وابراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع ، له مقوماته وخصائصه .

ثم ان هناك تلخيصا وافيا للمقالات والدراسات باللغة الانجليزية لكى يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمى والفنى ، وهو ما يثمر ، فى الوقت نفسه ، دراسات مقارنة ، تعين على الكشف عن الأصالة ، من ناحية ، وعن وجوه التأثر والتأثير ، بين مختلف البيئات ، من ناحية أخرى .

وظلت الحاجة الى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة ، لأن الرأى العام الفكرى ، استمر يحس بالحاجة الى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبى ، وهو اليوم يعيد اصدار هذه المجلة ، لتكون استعادة لهذا الجهاز ، الذى لا يمكن أن يستغنى عنه ، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبى هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة .

ومجلة الفنون الشعبية ، اذ تعود الى الصدور ، تؤكد قيمة تراثنا الشعبى ، وتعمل فى الوقت نفسه على تحقيق الخطوات الايجابية فى الكشف عنه ، وجمعه وتصنيفه ودراسته ، الى جانب تقديمه الى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه ، أو يستعلون عليه . واننى لأشعر بالسعادة الغامرة فى هذه اللحظات ، التى أتيح لى فيها أن أسجل عودة هذه المجلة الى الصدور ، ونهوضها برسالتها الايجابية ، فى حياتنا الثقافية . وحسبى أن أحس ، فى الوقت نفسه ، بغبطة المتخصصين فى التراث الشعبى بخاصة ، والمشغوفين به ، والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث ، بعامة . ومن حقهم أن يسجلوا فى هذه المجلة ثمرات أبحاثهم ، ونتاج قرائحهم ، الى جانب ابراز الشواهد والوثائق التى تعرض ملامح الوجدان الشعبى فى مختلف بيئاته ومراحله .

وسأجد من ناحيتى الفرصة المتاحة لكى أواصل جهدى فى هذا المجال ، الذى أعيش به وله .



هذا العدد

يأتى هذا العدد من مجلة الفنون الشـــعبية ، بعد غيبة ، لتستأنف المجلة ، دورها الرائد فى تأصيل الاهتمام العلمى بمأثوراتنا الشعبية ، جمعا ، وتصنيفا ، ودراسة ، واستلهاما ، وابداعا ٠

ولعله مما يسعد الذين تابعوا هذه المجلة منذ بدايتها ، أن كثيرا مما دعت اليه قد تحقق على الصعيدين المصرى والعربى ، فقد دعت المجلة على لسان أستاذنا الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية، فى اطار أكاديمية الفنون ، ليقوم بدوره فى التأصيل والبحث العلمى من ناحية ، وفى اعداد المتخصصين الذين ينهضون بجمع المأثورات الشعبية ودراستها من ناحية أخرى ، وقد أنشىء المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ٠

ودعت هذه المجلة الى الاهتمام بدراسات المأثورات الشعبية على مستوى الجامعات العربية ، ذلك أن معظم هذه الجامعات ـ فيما عدا جامعتى القاهرة وعين شمس ـ لم تكن قد اعترفت بعد بأهمية هذه الدراسات ٠ ولعله مما يبهج النفس ، ويسعد العقل ، أن تنتشر دراسات المأثورات الشـــعبية فى كل الجامعات العربية تقريبا ، وأن تحظى بالاحترام اللائق بها ٠

كما دعت المجلة أيضا الى انشاء مركز عربى قومى للمأثورات العربيـــة ومراكز محلية ، وقد تحقق انشاء كثير من المراكز المحلية فى معظم الأقطار العربية ، كما ظهرت نواة لمركز عربى يضم سبع دول عربية ، هو مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، (ومقره الدوحة ـ قطر) ، وهو يسعى لأن يحقق هذا الهدف الكبير الذى دعت اليـــه المجلة ٠

ولا يمكن أن يتجاهل المهتمون بالمأثورات الشعبية ، ريادة هذه المجلة بين المجلات المتخصصة ، وهو ما كان له أثره فى استمرار اصدار مجلة التراث الشعبى العراقية، وظهور مجلة الفنون الشعبية الأردنية (توقفت الآن عن الصدور) ثم مجلة المأثورات الشعبية التى تصدر عن مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ٠ كما لا يمكن أن ينكر أثر هذه المجلة ، فى أن تولى المجلات العربية ذات المستوى الرفيع جانبـــا من

اهتمامها ــ فى فترة توقف المجلة ــ للدراسات الخاصة بالمأثورات الشعبية ، ونخص بالذكر مجلة عالم الفكر (الكويت) التى خصصت عدة أعداد لتناول قضايا المأثورات الشعبية العربية ٠

لقد تحقق كل ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة ، والمجلة متوقفة عن الصدور ، ولكن البذرة الطيبة فى الأرض الطيبة ، تبقى ، وتزهر ، وتثمر ، ما ينفع الناس ٠٠ ومن هنا كان حرصنا على أن يكون هذا العدد هو العدد الثامن عشر ، فنحن لا نبدأ من فراغ ، وبذلك تتحقق روح المأثورات الشــعبية لهذا الشعب العريق التى تدعو اليه التواصل والتكامل ٠

ويحتوى هذا العدد عدة دراسات متنوعة ، تلتقى كلها حول المأثورات الشعبية وقضاياها بطبيعة الحال ، ولقد حرصنا فى هذا العــدد الصعب ــ لكثرة ما قدم لنا من دراســات متميزة ــ أن نقدم بعض الأساتذة الذين نعتز بهم ، والذين كسبتهم المأثورات الشعبية الى جانبها، فأصبحوا أكثر حماسا لها، واهتماما بها من وجهة نظر التخصصــات العلمية التى يصدرون عنها ٠

فالأســتاذ الدكتــور قاسم عبــده قاســم أستاذ متميز متخصص فى الدراسات التاريخية ومهتم بالتاريخ الاجتماعى ، وتاريخ الناس العاديين ، ومن هنا جاء اهتمامه بالمأثــورات الشعبية ، وخاصة السير الشعبية التى يضعها فى مصاف الوثــائق التاريخية التى يعتمد عليها المؤرخ ، والتى اتفق المتخصصون على صحة الاعتمــاد عليها ٠ وهو يقف عنــد سيرة الظاهر بيبرس ، لينظر فى الشخصيات التاريخية التى حفلت بها الســيرة ، وكيف قدمها الفنان الشعبى ، بما يخدم الهــدف الاجتماعى والثقــافى للسيرة ، ويبرز دور الانسان المصرى العادى الذى أهمله المؤرخون ٠ ومن الشخصيات التاريخية التى تناولتهــا السيرة « صلاح الدين الأيوبى » الذى تصرف الفنان الشعبى بحرية كاملة تجاهه ، وتجاه الوقائع التاريخية التى ارتبطت به ، وكذلك « شجرة الدر » التى صورها الخيال الشعبى على نحو يكاد يختلف تماما عما ســجله المؤرخون عنها ٠ ووقف الدكتور قاسم عند شخصية الملك الصــالح نجم الدين أيوب » ورأى أن السيرة اعتنت به عناية خاصة ،وأنه أقرب الشخصيات التى حفلت بها السيرة ، الى الصورة التاريخية ٠ أما « عز الدين أيبك» فقد اتخذت منه السيرة موقفا عدائيا ، لما رآه الفنان الشعبى فيه من عدوانية وانتهازية بالاضافة الى وقوفه ضد الظاهر بيبرس ٠ ويخلص الدكتور قاسم الى عدة حقائق مهمة، أولها التأكيد على أن الفنان الشــعبى ليس مؤرخا ، وانما هو يوظف الأسماء والأمــاكن والأحداث التاريخية لخدمة هدفه الفنى فحسب وثانيها أن البناء الفنى للبطل فى المفهــوم الشعبى يكتسب أهمية خاصــة حين يكون البعد الدينى العاطفى من أبرز أبعاد الشخصية وثالثهــا أن الســيرة تحتفى بالشــخصيات التاريخية التى لعبت دورا لصالح الناس ، واتخذت موقفــا عدائيا ضــد من عملوا على الاضرار بالمصالح العامة ٠

وتأتى دراسة **الدكتور شوقى عبد القوى** لتمزج بين تخصصه فى التاريخ وفى المأثورات الشعبية ، ولتقدم لنا جانبا من تراثنا الشعبى الذى يتمثل فى احتفالات المصريين بأعيادهم ومناسباتهم العامة والخاصة فى الفترة التى تسبق دخول العثمانيين ٠

ويشير الدكتور شــوقى فى دراســته الى مشاركة المصريين بجميع طوائفهم فى الاحتفال بمختلف الأعياد ، والمناسبات ، كعيد الشهيد لدى المســيحيين ، وعيــد النيروز ، ويصف المهرجان الكبير الذى يصــاحبه والشــكل التمثيلى الهزلى الذى يقوم به « أمير النيروز »٠

كما يقف عند الاحتفال بوفاء النيل ، وكذلك الاحتفال بموسم الحج ودوران المحمل فى شوارع القاهرة ، وبقدوم شهر رمضان وغير ذلك من مواسم وأعياد ، لعل أهمها بالطبع عيدا الفطر والأضحى ، والاحتفال بمولد النبى صلى الله عليه وسلم ، وما يصحبه من مظاهر ، ما زال الكثير منها باقيا الى الآن ٠

أما الدراسة الثالثة للأستاذ **الدكتور أحمد عتمان** وهو أستاذ متخصص فى الدراسات اليونانية واللاتينية ، فهى تضيف بعدا جديدا الى هذا النوع من الدراسات ، اذ يتناول الدكتور عتمان فى دراسته حول « التقنية الشفوية للمنشد الملحمى » قضية الأداء فى الآداب القديمة ، حيث كانت هذه الآداب فى مجملها تنقل شفاها ٠ وهو يقدم مجموعة من الأدلة الواضحة تؤكد هذه الشفاهية من خلال تحليله للغة ملحمتى هوميروس الشهيرتين الالياذة والأوديسة ، وأسلوبهما ٠ ويذهب الى أن المصادر القديمة تثبت أن هذه الآداب تنبع من عدة مصادر مما يوضح بجلاء أنها تمثل نهرا ثريا متدفقا ذا روافد عدة ، ظلت تصب فيه ، وتثريه حقبة طويلة من الزمن ٠ واهتم الدكتور عتمان بعناصر الأداء فى الملحمتين الشهيرتين وهى ، النص والراوى والجمهور ، ليقدم صورة واضحة لعلاقات هذه العناصر ببعضها البعض ، ومدى فاعليتها ، وأثرها على صياغة النص ، كما قارن ذلك بالروايات الشفاهية فى بعض المجتمعات الأفريقية ، لكى يقدم لنا صورة لثقافة شفاهية ، تقرب الى أذهاننا صورة المجتمع الهوميرى فى اليونان القديمة ٠

وتأتى دراسة **الدكتور نصر أبو زيد** عن « **الفوازير وظيفتها وبناؤها اللغوى** » لتعتمد المدخل اللغوى سبيلا الى الكشف عن خصوصية بناء الفزورة ، وخصوصية الوظيفة التى تؤديها وتميزها عن غيرها من الأنواع الشعبية الأخرى كالنكتة والمثل وغيرهما ٠ وهذه الدراسة على صغر حجمها رائدة فى هذا المجال الذى نفتقد الاهتمام به ، ومن هنا تأتى قيمتها من ناحية ، ومن ناحية أخرى من زاوية المنهج الذى استخدمه اذ يرى أن الوظيفة المركبة التى تحققها الفزورة ، انما تتحقق من خلال وسيلة لغوية ، يطلق عليها علماء اللغة الالتباس ٠ وهو هنا ينبه الى أن غموض اللغة الذى قد يكون ملحوظا فى الفوازير ليس غموضا حقيقيا ، بل هو غموض قائم على نوع من الاتفاق الضمنى بين قائل الفزورة ، ومتلقيها وأن لذة الاكتشاف والتنوير تتحقق للمتلقى عندما يتكشف الغموض الدلالى والتركيبى لعبارة اللغز أو الفزورة ، كما يؤكد على الوظيفة الاتصالية للفزورة الى جانب الوظائف الأخرى من اثارة الدهشة ، وتحقيق المتعة الذهنية والنفسية وغيرها ، وأثر كل ذلك على بناء الفزورة ووظيفتها ٠

أما الأستاذ صفوت كمال وهو على رأس الجيل الثانى بعد جيل الرواد أمثال الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذة الدكتورة سهير القلماوى والمرحومين الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى والأستاذ أحمد رشدى صالح ، فيتناول موضوعا يثور حوله الجدل ويحتدم لخصوبته وحيويته وهو « **استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث** » ٠

وهو يحدد منذ البداية طبيعة المشكلة التى تتبلور فى عدم خضوع كثير من عمليات الابداع الفنى الحديث المعتمدة على عناصر وموضوعات فولكلورية لأسس نظرية تصدر عنها أو أصول تقوم عليها ، ومن ثم تظل المشكلة قائمة فى المجال النقدى وفى مجال الحوار بين الفنانين أنفسهم ، وبينهم وبين الدارسين المتخصصين والنقاد الذين يرون أن مواد الابداع الشعبى مجال خصب للكشف عن مقومات ومكونات الثقافة المصرية ٠

ويشير فى هذا الصدد الى أن تراثنا العربى ، والتراث العالمى أيضا يتضمن كثيرا من الموضوعات التى استلهمت من التراث الشعبى على مر العصور ٠ ويكفينا أن ننظر فى تراث الأصمعى والجاحظ

والأصفهانى وابن خلدون والقلقشندى وغيرهم لنكتشف جذور هذا الاهتمام ٠

ويركز الأستاذ صفوت كمال على مجموعة من المعايير التى تميز عملية لاستلهام مثل التواصل الثقافى فى الابداع الفنى ،والثبات والتغير فى الابداع الشعبى ، ليخلص فى النهاية الى أن هذا الاستلهام لا يهدف الى الحفاظ على تلك العناصر كما هى وانما هى فى جوهرها عملية معقدة تهدف الى الكشف عن القدرات الابداعية للشعب ، دون تقوقع أو انغلاق ٠

ويقدم الدكتور على زين العابدين دراسته عن « **الحلى الشعبية النوبية ورموزها** » مؤكدا على ما للحلى الشعبية وطرق صياغتها من أهمية فى التعرف على عادات المجتمع وثقافته اذ أنها تحمل الكثير من سمات البيئةوالمجتمع الذى ينتجها ، ورموزه ومعتقداته وهو يركز فى دراسته هذه على الحلى التى تقدم فى مناسبة الخطبة والزواج ٠ ويعدد أسماء هذه الحلى واستخداماتها كما يشير الى اهتمام المجتمع النوبى بالحلى الذهبية خاصة لارتباط ذلك فى نظرهم بالطهارة ٠

وتأتى دراسة **الأستاذة زينب عبد الفتاح** عن « **حرفة السروجية** » لتلقى الضوء على هذه الحرفة التى نسيت وأهملت ، وتقدم رصدا تاريخيا لها ، والدوافع التى قامت من أجلها، وارتباطها ببعض الحرف الأخرى كالنسيج والأشغال المعدنية ،وصناعة المهاميز ،ومشابك الأربطة ، ودبغ الجلود ، مع الربط بين كل ذلك والعادات السائدة فى كل عصر ٠

وتكشف الأستاذة زينب عن أن هذه السروج كانتتحمل منذ أقدم العصور رموزا تفصح عن مكانة الفارس والفرس ، كما أبرزت غاية ما وصلت اليه تلك الحرفة فى مصر ، وخاصة فى عصر الفاطميين الذين اهتموا بهذه الصناعة ، وافتنوا فى تزيين سروجهم ، حتى أن بعضها كان من الذهب والفضة الخالصين ، وأنهم خصصوا لها خزائن خاصة ٠

وكأن لابد أن يكون للطفل نصيب من اهتمام هذا العدد ، خاصة ، أن الاهتمام بالطفل يتصاعد عاما بعد عام ، وتعقد الندوات والمؤتمرات المتخصصة حول تربيته وثقافته وما الى ذلك ٠ ومن هنا جاءت دراسة **الأستاذة وداد حامد** عن « **لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام** » لتثير قضية خطيرة وهى امتلاء السوق المصرية والعربية بألعاب أطفال ليست من انتاج هذه الثقافة، وأن هذا يشكل خطرا كبيرا على الروح الابتكارية للطفلالمصرىوالعربى التى تستلهم الموروث ، وتراعى البيئة فى تشكيلها لألعابها الشعبية ، والأستاذة وداد بحماس شديد تقيم الدليل على أن الطفل المصرى مازال يصنع بخاماته المحلية البسيطة ألعابا من ابداعه وابتكاره ، وقدمت نماذجا لها ، ودعت المهتمين بثقافة الطفل الى بحث كيفية استلهام عناصرها ، ليقدموا للطفل المصرى لعبات تناسبه وتسهم فى الحفاظ على تناغمه مع بيئته وثقافته وتدعم فى الوقت ذاته احساسه بذاته ، وبناءه الثقافى ، وتأكيد وجوده ٠

ويكتب الأستاذ الدكتور أحمد مرسى عن **علاقة الانسان بالزمان** ، كما يصورها الأدب الشعبى ، معتمدا فى المقام الاول على استقراء النصوص الشعبية ذاتها محاولا أن يقدم مدخلا لدرسة هذا الموضوع المهم ، وهو يرى أن وعى الانسان بذاته لا ينفصل عن وعيه بالزمان ، وعلى ذلك يحتل الوعى بالزمان مقدمة العناصر التى تشكل وجدان الانسان ، وأن هذا يبدو واضحا معبرا عنه فى الحكايات الشعبية وفى السير والمواويل، والأمثال وغيرهما من أشكال الابداع الشعبى وعرض الكاتب للجوانب الرئيسية للزمان كما تتضح فى بعض الأنواع الشعبية ، كما حاول دراسة علاقة هذه العناصر بعالم الخبرة والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ،وانعكاس ذلك على سلوك الأفراد وتعبيرهم عن أنفسهم٠

ولم يكن ممكنا ونحن نعد لهذا العدد أن نتجاهل حدثا ثقافيا وفنيا بارزا ، هو **المهرجان والمؤتمر النوعى الأول لفنون وثقافة البوادى** الذى عقد فى العريش بشمال سيناء فى الفترة من ٦ الى ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ومن ثم يقدم الأستاذ **محمد هلال** عرضا لأهم ما دار فى المؤتمر من أبحاث والمهرجان الذى تولت الثقافة الجماهيرية ، ومحافظة شمال سيناء اقامته ، وأسهم فيه عدد كبير من الدارسين والفنانين ، وفرق الرقص الشعبى لسبع محافظات ، التى قدمت عروضها أثناء المهرجان ، ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا .

كما تبدأ المجلة تجربة جديدة هى تقديم مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة فى هذه العدد لكى تكون بين أيدى الدارسين والباحثين وأسندت المجلة هذه المهمة الى الأستاذ **صلاح الراوى** الذى قدم فى هذا العدد مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة التى تعرف بفن « الواو » وهو فن شائع فى الصعيد الأعلى يحتفى به الناس ، وما يزالون يروونه ويعبرون من خلاله عن كثير من خلجات أنفسهم وعلاقاتهم ومثلهم .

المحرر

★★★

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

الثمن : ١٠٠ قرش

أو ما يعادلها ، مضافا اليها مصاريف البريد

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٦٤٩



استلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث

صفوت كمال

لقد كانت وما زالت عملية استلهام ، أو استخدام ، أو اقتباس عناصر ، أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصرى في الابداع الفنى الحديث ، وبمختلف وسائل هذا الابداع الفنى ، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج ، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون فى مواد الابداع الشعبى مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية ، بتراثها ومأثوراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمثقفين حول ما قدمه الفنانون المحدثون من أعمال فنية على اختلاف تنوعها ، وتنوع موضوعاتها ، ومدى أصالة هذه الأعمال الفنية المحدثة التى تعتمد فى موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية المصرية.

لقد أتيحت لى الفرصة أكثر من مرة ــ منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن ، للاستماع أو المشاركة فى المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التى تقدمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية ، أو بعض الأعمال المسرحية ، أو ما يقدمه بعض الكتاب والأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الابداع الشعبى أو عما قدمه الفنانون التشكيليون من أعمال فنية ، تحمل فى موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الابداع الفنى الشعبى ، أو استلهام مواضيع من السير والقصص الشعبية والعادات والتقاليد فى أعمالهم الفنية المحدثة ــ الى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية فى أعمالهم الفنية المحدثة ، مع تنوع المدارس الفنية التى ينتمى اليها هؤلاء الفنانون وتعدد تخصصاتهم .

وعلى الرغم من حيوية ما دار من حوارات وأهمية ما أثير من تساؤلات ، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات النقد الفنى أو التقييم ، التى يمكن ان تخضع لها عمليات الابداع الفنى الحديث والتى تعتمد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبى .

وكانت اجابتى الذاتية ، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من ابداع حديث ينسب من حيث مجاله الفنى الى مجال المأثورات الشعبية ، هى فى واقع الأمر تساؤل آخر وليست اجابة محددة ، وذلك من حيث هل يخضع هذا الابداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث انه « فن » أولا ؟ .. ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية ؟ .

هل هو عملية فنية بكل مواصفات عمليات الابداع الفنى ، تضيف الى واقع المأثورات الشعبية ، اضافة جمالية وفكرية ، أم ان هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الابداع الشعبى الفنى دون ادراك لوظيفة هذا الابداع أو معرفة دلالاته الاجتماعية وسياقه التاريخى ... أم انه مجرد استغلال لشعبية هذا الابداع ومحاولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الابداع !! ... أم ان العملية كلها وفى حد ذاتها ، هى عملية مسخ وتزييف للابداع الشعبى تحت اطار مصطلح الحداثة ، واستغلال ممقوت للمأثورات الشعبية ؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قدم فعلا مأثورات مجتمعه من خلال وعيه للمسئولية الفنية ازاء مجتمعه ، أم انه لجأ الى المأثورات الشعبية كوسيلة من وسائل تغطية قصوره الفنى ومحدودية ثقافته .

تساؤلات عدة كانت تفرض نفسها على تفكيرى كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد فى مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الابداع الشعبى سواء أكان هذا العمل من فنون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التى تندرج تحت مفهوم الأدب من شعر ونثر ، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية .

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادمنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم . ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الابداع الشعبى نفسه ...

انها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضح فى الحفاظ على الخصائص المتميزة فى الابداع الفنى الشعبى ووقايته من عبث العابثين .

كما ان اندفاع الفنانين المحدثين أو بعضهم الى مجالات المأثورات الشعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفنى الحديث لا بد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع ــ هل هو اندفاع نحو البحث عن الأصالة أم هو انبهار بما يحمل هذا المأثور الشعبى من قوة التعبير وصدقه ــ أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القومى . أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفى نحو

أشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو مجرد انعطاف فى الحركة الفنيـة والثقافيـة المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها سهلة أو واضحة المعالم ..

أم ان العملية الادراكية فى الابداع الفنى المصرى الحديث أعمق من ذلك كله فالفنـان المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل الى تسجيل الحياة اليومية ، واستلهام واقع الحياة فى ابداعاته الفنية تصويرا ونحتا وأدبا ولولا ابداع الفنان المصرى القديم على مر العصور ما كان لنا ان نعرف الكثير عن الحياة المصرية .

كما أنه لـولا عمليـات الجمـع والتسجيل والدراسـة لأنماط وأشكال الابـداع الشعبى المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية ما كان لنا ان نتبين بوضوح مدى القدرات الابداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ عليهـا .

تساؤلات وتساؤلات ..

منها ما له اجابة واضحة ، ومنها ما يحوطه الزمان والتاريخ أحيانا بأغلفة تخفى اجاباتها ـ ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض اجاباتها ... أحيانا ...

ان المتأمل لواقع الاهتمـام العلمى بتراث ومأثورات الشعوب يجد ان البداية كانت فنية قبل ان تكون بدايـة مقننة أو بنظر منهجى محدد .

بل ان عملية استلهـــام أو استخدام أو اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية عظيمة كانت هى الأساس فى اثارة الاهتمام بمواد الابداع الشعبى وهى عملية فنية لها تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى ... سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من مصورين ونحاتين أو موسيقيين وأدباء أو فى دراسات ثقافات الشعوب ، وفى مختلف بلدان العالم شرقه وغربه ... وعلى مر حقب التطور الحضارى للانسان .

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعـات فنية متميزة .

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى النزعة الرومانســـية واتجـاه بعض الأدبـاء والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف على فنونهم وعاداتهم وتقاليد حياتهم ببساطتها أو أصالتها . والتعبير عنها بوسائل التعبير المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل التى يستخدمونها فى ابداعهم الفنى والتقليدى والشعبى .

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر تحولا فى الدراسـات الانسانيـة من حيث الاهتمام بالابداع الشعبى ، باعتباره تعبيرا قوميا يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الانسانية فى بيئاتها المتميزة ، ومن حيث انه ابـداع يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائيا من خبرة ثقافيـة حية ذات طابـع متميز فى الثقافـة الانسانية .

ولقد كانت جهود بعض الفنانين والأدباء العظام فى استلهـام واسـتخدام واقتبـاس موضوعات أو عناصر من الابداع الشعبى فى الأعمال الفنية الكبيرة ، موضع تقدير علمـاء الفولكلور بل دافعا آخر للباحثين فى الكشف عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط الابداع الشعبى فى مجتمعاتهم .

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى نشر الوعى القومى بتراث الشعوب والانتباه العلمى الى ما تتضمنه مأثورات الشعوب من قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل .

وهى قضية ليست بالجـديدة فى الثقافـة العربية . فكثير من أعمال المفكرين والأدباء العرب القدامى ، تذخر بمواد من المأثـورات

الشعبية ويكفي الاشارة الى الاصمعي والجاحظ والاصفهاني والمسعودي وابن خلدون والمقريزي وابن اياس والقلقشندي من مفكري وأدباء ومؤرخي الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على جذور هذا الاهتمام بمأثورات الشعوب في أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة في عمر الزمان قرونا عديدة ٠٠ كما أن حركة الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت في عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث الشعبي ، وما واكب ذلك من اهتمام الدولة بالفولكلور كمادة وكعلم ، سواء تمثل ذلك في انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم في ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة في الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بانشاء المعهد العالي للفنون الشعبية أم في تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من فرق اقليمية في محافظات جمهورية مصر العربية أم في ايفاد العديد من البعثات العلمية للتخصص في فروع علم الفولكلور ومناهج بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيل يعي مسئوليته الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما يدرك مسئوليته العلمية في الكشف عن التواصل الثقافي الكائن في بنية هذه الثقافة ٠٠٠ والعمل على ادراك مكونات هذه الثقافة في منابعها الأصيلة ٠٠٠ التي يعبر عنها الابداع الشعبي بمختلف وسائل التعبير من فنون قولية أو موسيقية أو تعبيرية أخرى ٠٠٠ وكل ذلك يشير بل يحدد عملية التواصل الثقافي في دراسة المأثورات الشعبية والعناية بها ٠

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة في الحفاظ على موروثاتهم الثقافية ، تراثا ومأثورا ، كما انه ليس مجال الكشف أيضا عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها وروادها في اثارة الوعي في المجتمع العربي من المحيط الى الخليج للاهتمام بالابداع الشعبي العربي تراثا ومأثورا ٠ فمن المعروف ان الكم الكبير من التراث الثقافي العربي بعامة يحمل كما غير قليل من المأثورات الشفاهية التي التفت الى أهميتها رواد الثقافة العربية قديما وحديثا ٠

فالموضوع الذي نتناوله الآن ينصرف بصفة خاصة الى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة وهو استلهام المواد الفولكلورية في الابداع الفني الحديث ٠

استلهام العناصر الفولكلورية :

لا شك ان استلهام مواد من الفولكلور أو من التراث الشعبي القومي يساعد على نشر الوعي القومي بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن في قطاعاته المختلفة ٠٠ كما ان استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها في أعمال محدثة يعطي للحديث أصالة وبعدا تاريخيا ٠٠٠ ولكن يجب ان يكون هذا العمل الجديد بامكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية ومحافظا في الوقت نفسه على أصالة الابداع الفني الشعبي دون تشويه أو تزييف وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر المأثورات الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبي روحه وطابعه الفني الخاص ٠

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب ينهل من منابعه مما يروي ظمأه الفني في ابداع ما يؤكد شخصيته الفنية وشخصية أمته التي ينتمي اليها في الوقت نفسه ٠ كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب الوطن ومذاقها الوفاء للشعب ٠ ذلك الشعب الذي أعطاه من جهده ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد المجتمع ٠

هذا المنهل الكبير من الابداع الشعبي باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة ، أو أغاني تتغنى بها الجماعات المختلفة في قطاعات متنوعة من المجتمع أو حكمة واعية أو مثل يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة ٠ أو في

أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الانسان الواعية بالحياة ٠ أو بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتمل فى وجدان الانسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، التى يستخدمها الانسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالعصى والسيوف والمهارات والبطولات ، وفنون الفروسية وأدب الخيل ، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الابداع الشعبى التى ليست مصدر الهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات ، بل هى محال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء ، فيستوحى مثلا الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بألحانه أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنى الشاعر بجمال الزينة والحلى الشعبية ، كل يتخذ وسيلته الخاصة ليعبر عن واقع ومضامين مأثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه ٠ فالفنان المصمم للرقصات لا يقتصر ابداعه أو يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية ، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالا رحبا لتقديم موضوعها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد ٠

ان عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الابداع الشعبى ٠ فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير ، له مجاله الرحب فى ان ينقل ما يريد من الابداع الشعبى ، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالاسلوب الذى يراه ٠ فالعمل فى النهاية منسوب اليه ، ومعيار تقييمه هو معيار فنى خالص ، بالاضافة الى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة



« من أعمال الفنان أحمد الرشيدى »

شعبية أصيلة ٠ كما ان الكشف عن هذه المادة الأصيلة ليست مسئوليته ، بقدر ما هى مسئولية الباحثين ودارسى المأثورات الشعبية ٠

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من المأثورات الشعبية لا بد وان تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعا لوظيفتها الأساسية فى الابداع الشعبى ٠

لذلك كان من الضرورى ان ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الابداع الشعبى ٠

كما أنه من الضرورى أيضا أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية المحدثة ، حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية ، هى

فى حقيقتهـا ابداع شعبى أصـــيل ، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالاتها أو يفسد من وظيفتها .. بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطىء ، رغم أصالتها فى الاساءة الى المجتمع نفســه مع مراعاة أن كل عنصر من عنــاصر الابــداع الشعبى مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الفنون الشعبية متصلة بغيرها رغم تميزها .

ومـواد الابداع الشعبى ســواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد هى كلها معا ، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطا والتحاما عضويا ، لأنها جميعا تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بنــاءه الثقافى كــكل .

لذلك فان من الأهميــة بمكان لكى نفهـم الابـداع الشعبى لا بد لنا ان نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه الا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية.

والكشــف عن عـوامل الثبــات والتغـير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هــذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبية والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرهــا أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبية وادراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة . هى دراسة علمية دقيقة قبل ان تكون انطباعا حماسيا أو حنينا للذكريات ، لأن هذه الدراسة هى فى أصـــولها المعرفية دراســة تبحث فى الابداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراســة وسائل وأســاليب هــذا الابداع . كما انهــا فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضـــا بقيمة الانســـان ، وادراك لاحساسه وشعوره . وتفسير لدلالات هــذا الابداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجـود الثقافى العالمى للانسان ككل . وكذلك هى عمليــة كشف وتعريف عن مدى الاضــافة الثقافية التى قدمها المجتمع — أى مجتمع — للثقافــة الانسانيــة بصـــفة عامة . ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هى ســبيل من سبيل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه .. ويقدم بنفسه جوانب شـــخصية ثقافته المتميزة من خـلال أشـكال ووسائل ابداعه الفنى .

كما انه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه .

والفن الشعبى .. اذا جاز لنا اسـتخدام هذا التعبير الدارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبية هو الصــــورة التكاملية لشخصية المجتمع .. تلك الصورة التى تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك ، ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة فى الأعيـاد والمنـاسبات القومية ، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية .. من ابداع فنى . أو مما يمارسه خلال العمـل أو الراحة .. ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة .

التواصل الثقافى فى الابداع الفنى :

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة ... حياة الانسان داخل مجتمعه ... ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانســانى ككـل .

لذلك حينما يتوجه فنـان ما الى استلهام مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لا بد وأن يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاولة جادة

للكشف من جديد ، عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى ٠

وانه بعمله الفنى الحديث ، يضفى حداثة على القديم ٠ كما انه يعطى أصالة لابداعه الفنى الحديث ٠٠٠ فى تواصل ثقافى بين ما كان وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان ٠ وهو اضافة من ذات الفنان الى واقع ما هو كائن فى الحيـــاة ٠ فالموسيقار الذى يستلهم لحنا شعبيا أو يقتبس جملة موسيقية شعبية فى عمله الحديث لا يكون ذلك بتوزيع هذا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب بل بصياغة هـذه الجملة فى بناء فنى جديد يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث ٠

كما ان الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية فى موضوع حديث لا بد بمهـارته الفنية ان يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وان يطعم عمله بموتيفات توحى بالجو العام لهذه القصة ٠

والفنان التشكيلى الذى يتناول مواضيع من الفن الشعبى لا بد له ان يلاحظ تجانس الألوان التى يتميز بها الفن الشعبى ، ويخرج من إطارها التلقائى الى مجال خبرته الفنية فى تكنولوجيا الألوان وان يصوغ فى عمله الفنى الموتيفات والعناصر الأساسية التى استلهمها من واقع الابداع الشـعبى فى صياغة جديدة تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال الكشف عن قيمه الجمالية ٠

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم الرقصات والمؤدى لهذه الرقصات ان يحاكى الراقص الشعبى فى أدائه وبمهـارة بدنيـة متميزة ، بـل عليه ان يتبنى من جديد فى سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية الأصلية هى وحدة من وحدات العمل ككل ، ليخرج من اطـار التكرار الى مجـال التعدد والتنوع ٠



كما ان مصمم الأزياء والديكور يلتقى فى هـذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممى العروض المسرحية والتى تعتمد على موضوعات شعبية فليس نقل العمل الشعبى الى المسرح يعطى للفنان المبدع الحق فى الالتزام بما هو موجود فى الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية فنية مسرحية لما هو موجود فى الحياة من أنماط الابداع الشعبى ، بمعنى أن يوظف كل خبرته الفنية المحدثة فى تقديم موضوعاته المستلهمة أو المستوحاة من الابداع الشعبى الأصلى ، من خلال ابداع فنى حديث ، ودون اسقاط أبعاد فكرية على النص الشعبى تخرج به من دلالاته الاجتماعية والفكرية الأصلية الى أبعاد تقصيه عن مجالات البناء الفكرى الأصيل والأصيل ، الذى يحمله النص الشعبى فى أصالته الفنية ووظيفته فى الثقافة الشعبية ٠

هذا مع ادراكنا ان العمل الفنى الشعبى حينما ينتقل من واقع استخدامه فى بيئة الى واقع الاســـتخدام الفنى فى عروض محددة الوقت والغرض ، لا بد وان يضيف اليه الفنان خبرته الفنية فى تقديمه من جديد وهو أمر له واقعه الفعلى فى الابداع الشعبى نفسه ٠ فالراوى أو الصانع لعمل فنى شعبى ، حينما ينقل عنه راوية آخر أو صـانع آخر يتدخل الراوى الجديد أو الصانع الجديد باضافة من عنده ٠ أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع من يتلقى منه هذه المادة ــ وهو موضــوع له دراســات متخصصــة تتنــاول عـلاقة النص بالراوى ــ وهى عملية ابداعية جديدة الى حد ما ، وعامل آخر من عوامل التغيير والتعديل فى النصوص الشــعبية ، بل ان المأثــورات الشعبية ، تتناقل من جيل الى جيل ٠ كل جيل يحفظ منهـا أشـياء ويتجاهل أشـياء ويضيف اليها أشياء ، ويعدل من عناصرها ٠ وهذه العملية فى حد ذاتهـا التى تقوم بها الأجيـال هى التى تحفظ للفنون الشـعبية حيويتها واستمراريتها ، فالجيل الذى ينقل عن غيره من أجيال سبقته ، يتدخل بالتعديل أو التغيير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات حياته دون اخلال بمضمون وغاية ما نقل ٠٠٠ بـل منهـا ما يتجاهله ليصبح مادة تراثيـة وتاريخية وليس بمأثورات شعبية على الرغم من كونها فى فترة سابقة مادة أساسية من مواد المأثورات الشعبية ٠

التغير والثبات فى الابداع الشعبى :

لذلك افترض أن من حـق الفنـان المثقف الحديث ، ان يتدخل بالتعديل والتبديل فى صـياغة ما يقتبسه بشرط ان يكون هـــذا التعديل أو التبديل ، هو نتيجة خبرة فنية واحتياجات ثقافية محدثة ٠٠ والعمل من بدايته الى نهايته ، هو عمل منسوب اليه أصـلا ٠ وتقييم النقاد له هو تقييم يعتمد أساسا على المعايير والمفاهيم الفنية المحدثة ، ثم على مدى تناوله فنيا للمادة الشعبية ، وتوظيفه لهـا توظيفا فنيا يحفظ لهذه المـادة وظيفتهـا أو غايتها فى الابداع الشعبى ٠

وكما نعلم ان الشكل نفسه فى الابداع الشعبى قد يتغير وتبقى وظيفته أو تتغير الوظيفة ويبقى الشـكل ، أو أن الوظيفة تتبـدل ، والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع وسـائـل الاسـتخدام فى الحيـاة ، أو تبـدل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحوط بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية ٠

لذلك فـان عملية التغيير التى يمارسهـا الفنان الحديث فى استخدام عناصر أو مواد من المأثورات الشعبية فى عمله الفنى الحديث هى حق مشروع ما دام هو نفسه متمكنا من خبرته الفنية وعلى ادراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الفنى الحديث ، ونوعية وطبيعة هذا العمل وقيمته الفنية ٠

فالعمل الذى يقـدم هـو عمل فنـى أولا وأخيرا ٠٠ وموضوعه الذى يرتبط بالمأثورات الشعبية هو المحك فى اختبار قدرة الفنان على صياغة ذلك صياغة فنية محدثة ، دون انقسام

بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك فى الموضوع الذى اختاره ، ليكون مجال تعبيره الفنى ٠

ان الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى ، كاملا ٠٠ أو عناصر منه ٠٠ لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى ، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكا بل قاضيا يحاكمه على ما قدمه ٠

لذلك كان من الأهمية ان يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرفا كاملا حتى لا يضع نفسه فى قفص الاتهام ، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور ادراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى ٠

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى ابداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى ٠

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى المأثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بانها زائفة Fake-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فوكلور Folklore وفاك لور باللغة الانجليزية ٠

وبخاصة بعد أن شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى ، استغلال مواد المأثورات الشعبية التى يحبها الناس فى أعمال تجارية واعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصيلة فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية ٠

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مرارا وأكرره لما يثيره فى الوعى الثقافى القومى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية ٠

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية الذى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فقام غيرهم باستغلالها علميا أحيانا وفنيا فى أحيان أخرى ، وتجاريا فى أحيان كثيرة ، دون الاشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية ، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة ٠

هذا بالاضافة الى أن عملية استلهام مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة ، هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الابداع الشعبى ٠

مسئولية علمية وفنية ٠

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من المأثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة ، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على ادراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعاته من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابداعه الحديث ٠٠ لا بد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابداعه الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله ٠ بيد أن استلهام عناصر أو مواد المأثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقليد للأصل الشعبى ٠

بل ان استلهام مواد من المأثورات الشعبية ، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية ، وتهدف الى الكشف والاضافة ، كأى عملية فنية أخرى ، ولكنها تحتاج بالاضافة الى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله ٠

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسى المأثورات الشعبية ، والمصرية بصفة خاصة ، من حيث ضرورة العمل العلمى المتكامل للكشف عن خصائص هذه المأثورات وأنماطها المتنوعة ، الغنية بالموروث الثقافى فى مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام • وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة ، من أساليب ووسائل التعبير الفنى لذلك كانت المسئولية الملقاة ، على عاتق دارسى ومستلهمى المأثورات الشعبية المصرية بخاصة ، هى مسئولية علمية وقومية فى آن •

ان حرية الفنان الذى يستلهم من المأثورات الشعبية تتقيد ، لا بمهارته الفنية فحسب ، بل بادراكه الثقافى الواعى لموضوع عمله ، الذى يعتمد على جوانب من المأثورات الشعبية •

وفى الواقع ، انه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من المأثورات الشعبية • كما ان عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من المأثورات الشعبية والتراث الشعبى أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين فى تأصيل موضوعات ابداعهم الفنى الحديث على أسس من المعرفة العملية ، لا الانطباعات الذاتية بموضوع ابداعهم الفنى الحديث •

رؤية مستقبلية :

وفى ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد فى انه ليس كل ما هو شعبى بفن •• كما انه ليس كل ما يمكن ان يسمى بفن شعبى يمكن ان يكون مجالا للاستلهام أو الاستخدام فى الابداع الفنى الحديث •

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب ان يعبر عن ذات المجتمع برؤية مستقبلية الى الثقافة التى نرجو ان تكون •

فاستخدام عناصر من المأثورات الشعبية فى أعمال فنية محدثة ، لا يهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش ، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع فى أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة •

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبى ، هى عملية تنظمها أرشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد •

أما العملية الفنية فى استلهام هذه المواد من حيث انها عملية تهدف الى الكشف والاضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية فى الابداع الشعبى فهى عملية ابداعية جديدة ، تكشف فى الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة فى الابداع الشعبى المتوارث عبر الأجيال ، وهو أمر لا بد من الاصرار عليه وتكرار قوله ، لتنطلق القدرات الخلاقة الواعية ، فى تقديم هذه الفنون فى أجمل صورة وأكمل أداء، تتوازى فيها الحداثة مع الأصالة فى تواصل ثقافى وفنى •• وتتلاقى الأصالة مع الحداثة فى اطار فنى ، يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبى الاصيل • وهو أمر له وجوده الفعلى فى ثقافتنا المعاصرة ، وينمو بالفعل ، بنمو الحركة الثقافية فى مجتمعنا المعاصر ••• ولكنه وجود يحتاج الى جهود عدة ومتنوعة لكى يبرز أمام العيان •• ويعلن بكل كبرياء الحضارة ، أن قدرات الانسان المصرى الابداعية ما زالت متواصلة العطاء • على الرغم مما واجه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات ، فى مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة •





بقلم : الدكتور قاسم عبده قاسم

يعتبر السلطان « الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى » ، بحق ، المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك التى ظلت تقوم بدور القوة الضاربة المدافعة عن الحضارة العربية الاسلامية على مدى أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان • اذ أن بيبرس بدأ تاريخه السياسى بالعمل على توحيد الجبهة العربية الاسلامية فى مواجهة الاخطار الداخلية والخارجية على حد سواء • واذا كانت معركة المنصورة وفارسكور ضد الحملة الصليبية السابعة قد أثبتت جدارة فرسان المماليك ، ثم جاءت معركة عين جالوت بعدها بعشر سنوات لتؤكد أهميتهم ، فان هذا لم يكن كافيا فى نظر المعاصرين لتبرير استيلاء المماليك على الحكم • ومن ثم فان الجهود التى بذلها الظاهر بيبرس لتدعيم أركان الحكم ، واحياء الخلافة العباسية فى القاهرة ، وتوحيد المنطقة العربية فى مواجهة الصليبيين ، جعل من دولة سلاطين المماليك قوة عالمية مهابة تحظى باحترام القوى العالمية المعاصرة على الصعيد الخارجى ، كما جعل السلطان الظاهر بيبرس يحتل مكانة طيبة فى وجدان المصريين ، بحيث نسج الخيال الشعبى سيرة للسلطان الظاهر بيبرس ظلت أجيال المصريين تستمع الى رواتها وتستمتع بأحداثها حتى سنوات قليلة مضت ، حين أزاحت أجهزة الاعلام الحديثة هذا النمط من الممارسات الثقافية جانبا ، وقدمت بدلا منه المسلسلات المسموعة والمرئية التى صارت تقوم بنفس الدور الاجتماعى ـ الثقافى الذى كانت تؤديه الملاحم والسير الشعبية قديما •

على أية حال فان خيال الفنان الشعبى المصرى فى « سيرة الظاهر بيبرس » جعل من السلطان رمزا حمله المصريون كل رموزهم الاجتماعية ، وصبغوه بالقيم والمثل ، والأخلاقيات التى تمثلهم كما أحاطه الفنان الشعبى بمجموعة من الشخصيات الشعبية التى تجسد الشعب المصرى ، تحيطه بالرعاية ، وتمهد الطريق أمامه ، وتبذل له النصيحة ، بل تقاتل من أجله ضد رموز الخديعة والشر والعداوة ٠

وعلى الرغم من أن بيبرس ، الفارس والأمير والسلطان ، كان شخصية ملء العين والقلب على مسرح التاريخ ، فان بيبرس الطفل والصبى يتوه بين ضبابية الغموض وأستار الحكايات الأسطورية ٠ ذلك أنه كان من آحاد الناس ، ولد لأن فقيرا بذات مساء أراد أن يطفىء نار أيامه القاسية فى حضن فقيرة ٠ ولم يكن المؤرخون فى ذلك الزمان يهتمون بالفقراء والبسطاء ٠ كان معظم المؤرخين فى معية الحكام والسلاطين يرصدون منهم الحركة والسكون ٠ أما آحاد الناس ، صناع التاريخ الحقيقيين ، فقد أهملتهم أقلام المؤرخين ٠ كان الناس يصنعون التاريخ ويسرقه الحكام ٠ ومن ثم ، لم يكن غريبا أن يهمل التاريخ شأن مولد طفل فقير يخطفه تجار الرقيق ليباع فى أسواق النخاسة ، ولكنه حين يكبر ينتزع لنفسه دورا على مسرح التاريخ يجعله محور اهتمام التاريخ والمؤرخين زمنا يطول ٠

ذلكم هو السلطان الظاهر بيبرس الذى أحبه المصريون ٠ وصاغ فنانهم الشعبى سيرة له دون سائر السلاطين ٠ وفى « السيرة الظاهرية » جعل المصريون للظاهر بيبرس مكانة مهمة ورائعة خصوه بها دون سائر حكامهم فى تلك الفترة التاريخية ، كما أنهم جعلوا كافة الشخصيات التاريخية فى تلك الفترة وما سبقها شخوصا ثانوية فى خدمة البطل الظاهر بيبرس الذى صوروه وكأنه عصر بأكمله ٠

والناظر فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، أو « السيرة الظاهرية » ، سوف يكتشف دون عناء شديد أن البطل الحقيقى فى هذه السيرة هو الشعب المصرى ممثلا فى الشخصيات الشعبية التى تلتف حول الظاهر بيبرس منذ البداية وهو بعد فى ميعة الصبا وعلى اعتاب مرحلة الشباب ٠ هذه الشخصيات الشعبية هى التى تتولى بيبرس بالرعاية ، وتحدد له معالم الطريق ، وتحميه من غائلة المكائد والدسائس التى يتعرض لها باستمرار ٠ وتتنوع هذه الشخصيات مابين أقطاب الصوفية مثل السيد البدوى وابراهيم الدسوقى وغيرهما الى شخصيات بسيطة تشتغل بالحرف التى عرفها المجتمع المصرى فى ذلك الحين ، هذه الشخصيات المصرية تلعب الادوار الرئيسية فى سيرة الظاهر بيبرس بحيث نجدها فى كثير من مشاهد السيرة المحرك الأساسى للأحداث والوقائع ٠ والفنان الشعبى فى « السيرة الظاهرية» أعاد انتاج الشخصيات التاريخية بالشكل الذى يخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى للسيرة من ناحية ، ويبرز دور الفرد العادى من عامة المصريين من ناحية أخرى ٠

لقد أهمل التاريخ والمؤرخون الرسميون دور المصريين فى صنع تاريخهم ، وأبى الفنان الشعبى الا أن يبرز هذا الدور ويجعل للشعب المصرى الصدارة فى صياغة هذه الفترة المهمة من تاريخنا العريق ٠ ولعل الراوى، أو الرواة . أراد أن يضفى على روايته المصداقية والجدية التى تتميز بها المؤلفات التاريخية التقليدية . فذكر فى صدر روايته ما نصه : « تأليف السادات الكرام ، المشهورين بالعلم وعلو المقام ، نبراس الأفهام ، الدينارى ، ووافقه على ذلك الدويدارى ، وهما بذلك أعظم دارى ، ثم ناظر الجيش وكاتم السر ، والصاحب ٠ فكل من هؤلاء له بحر فيها ، وما يخصها من معانيها ومبانيها ، وما أرخوه وما شاهدوه ، وما نقلوه عن السادة اخوانهم الذين يعتمدون من كلام الصدق عليهم ، وما عاينوه من كرامات الأولياء ، ومعجزات الأنبياء ٠٠ » (١) ٠

هكذا تبدأ السيرة بمحاولة للايهام بأنها أعتمدت على مصادر تاريخية معتمدة ، ولكننا نعتقد أن هذا النص قد وضع بقصد التأثير على السامعين • وعلى الرغم من هذا فانه من المحتمل أن يكون الراوى ، أو الرواة ، يستخدمون أسماء مؤرخين حقيقيين عاشوا فى تلك الفترة التاريخية وسجلوا أحداثها • فمن المعروف أن « الأمير ركن الدين بيبرس الدوادار الناصرى المنصورى » قد سجل أحداث هذه الفترة حتى عصر السلطان الناصر محمد ابن قلاوون وسجل أحداثها فى كتابيه « زبدة الفكرة فى تاريخ الهجرة » (٢) و « التحفة الملوكية فى الدولة التركية » (٣) وربما تكون السيرة تشير اليه بكلمة « الدويدارى » ، وربما يكون الأمر مجرد استخدام لأسماء وألقاب بقصد احداث التأثير على السامعين •

والالفت للنظر حقا أن « سيرة الظاهر بيبرس » تمهد لاحداثها بقصيدة طويلة عن فضائل مصر ، بحيث يحبها بيبرس ، وهو ما يزال فى بلاد الشام ، ويتمنى أن يطير اليها (٤) وهنا ينبغى أن نلاحظ أن السيرة الشعبية لم تخرج عن القاعدة التى أتبعها المؤرخون المصريون آنذاك فى حديثهم عن تاريخ بلادهم منذ الفتح الاسلامى • فقد حرصوا على التنويه بفضائل مصر فى بداية كتبهم ، وصار هذا تقليدا فى الكتابة عن تاريخ مصر منذ « عبد الرحمن بن عبد الحكم » حتى نهاية عصر سلاطين المماليك على أقل تقدير • وقد كان من المناسب تماما ، للسيرة الظاهرية (التى تجسد دور عامة المصريين فى صنع تاريخ تلك الفترة) أن يبدأ روايته بالحديث عن فضائل مصر •

وعلى الرغم من أن السيرة حورت كثيرا فى شخصية السلطان الظاهر بيبرس نفسه • بحيث انتحلت له نسبا ملوكيا ، وجعلت الاسلام دين آبائه وأجداده على مدى أجيال عدة ، كما جعلت له اسما عربيا ، وجعلته نتاج ثقافة وتربية عربية اسلامية تتبدى فى فصاحة لسانه وحسن بيانه والقصائد التى يقولها فى كثير من المواقف ، ويتوجها صوت حسن فى قراءة القرآن الكريم بحيث يتوقف السائرون وعابرو الطريق أمام المنزل الذى ينبعث منه صوت تلاوته ـ على الرغم من هذا وكثير غيره فاننا فى هذه الدراسة لن نتناول شخصية الظاهر بيبرس ، لأن البناء الفنى لها فى السيرة يحتاج الى دراسة مستقلة ، ومن ثم فاننا سنقصر اهتمامنا على الشخصيات التاريخية الأخرى التى أعاد الوجدان الشعبى انتاجها فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، بحيث تخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى لهذه السيرة •

ويهمنى ، بداية ، أن أؤكد أن هذه الدراسة تطرح مجموعة من التساؤلات وعلامات الاستفهام والتعجب أكثر مما تقدم من اجابات• كما أنها لا تزعم تقديم الحلول لكافة المشكلات التى يثيرها التركيب الدرامى لشخصيات « السيرة الظاهرية » • ورب قائل بأن هذا النمط من صياغة شخوص العمل الفنى لا يدخل فى نطاق البحث التاريخى ، ولكن البحث عن العلاقة بين كيفية بناء الخيال الشعبى للشخصيات التاريخية واعادة انتاج الأحداث التاريخية بشكل يوافق الوجدان الشعبى من جهة ، وبين الدور التاريخى الفعلى لهذه الشخصيات التاريخية من جهة أخرى ، قد ينير السبيل أمامنا للتعرف على المواقف الوجدانية والشعورية الحقيقية للشعب ازاء الشخصيات والأحداث التاريخية • ومن ثم ، فان بحثنا لا يستهدف كشف الأبعاد التاريخية التقليدية لأبطال التاريخ المصرى والعربى فى تلك الفترة من تاريخنا ، وانما يسعى الى رسم صورة عامة وتقريبية لموقف جماهير المصريين من أحداث تلك الفترة التاريخية وأبطالها الذين حرص المؤرخون على تدوين أعمالهم : جليلها وحقيرها •

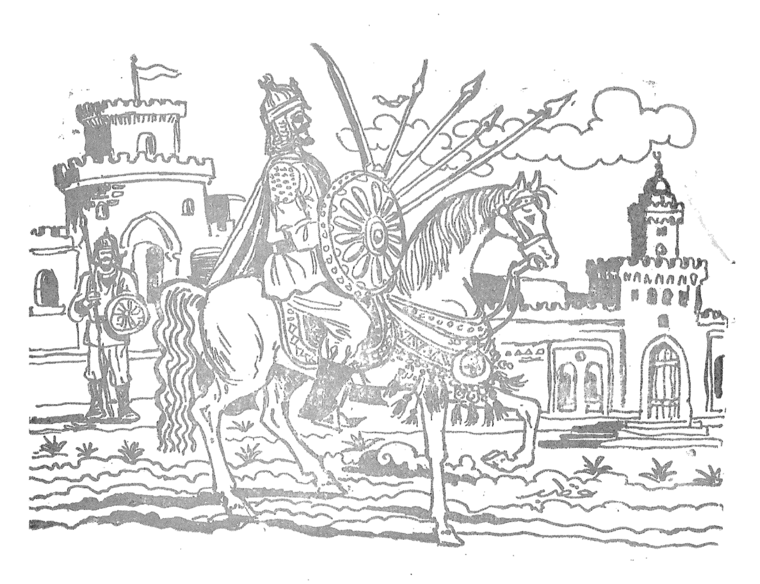
تبدأ أحداث « سيرة الظاهر بيبرس » برواية فرعية مكانها بغداد عاصمة الخلافة العباسية • وهذه الرواية الفرعية تمهد للغزو المغولى لبغداد ، فيقول الراوى : « كان من قديم

الزمان ، وســالف العصر والأوان ، بعد أن توفى الى رحمة الله المعتصم بالله وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات الى رحمــة الله ، وتولى المقتدى بالله ، وهو شعبان المقتدى بأرض بغداد ، وكان له وزير يقال له العلقمى ٠٠ » ٠ ولا عبرة هنا بالأسماء والتتابع التاريخى ، فهو لا يهم الراوى ســوى من حيث التأثير عــلى السامعين من ناحية ، والتمهيد للدخول فى الحدث الفنى – وليس التاريخى – من ناحيـة أخرى ٠ وتستمر الرواية لتقول ان نزاعــا نشب بين ابن الخليفة وابن الوزير العلقمى بسبب اللعب بالحمام وتطييره ، فأمر الخليفة بذبح حمام ابن الوزيـر مما أغضب الــوزير العلقمى الذى أرسل الى « منكتم » ملك المغول يدعوه الى غزو بغداد (٥) ٠

واللافت للنظر هنا أن الخيــال الشعبى يختار سببا تافها للغزو المغولى ، وهو النزاع على الحمام بين ابن الخليفة وابن الوزير ٠ فهل يمكن أن تكون تلك اشارة الى حــال اللهــو والتفاهة التى كان عليها الخليفة «المستعصم بالله عبد الله » آخر الخلفاء العباسيين الذى ذبحـه المغول (٦) ؟ أم أنها رمز لمدى تدهور أحوال الخلافة العباسية فى سنوات عمرها الأخيرة ؟ ومن المهم أن نشــير هنــا الى أن الوزيـر « ابن العلقمى » شخصيــة تاريخيـة حقيقية أشارت بعض المصادر العربية الى تآمره مــع هولاكو لكى يرسل بعض جواسيسه الى عاصمة الخلافة العباسية حيث عقدوا اتفاقا مريبا معـه ومع غيره من الأمراء « ٠٠ والخليفة فى لهوه لا يعبأ بشيء ٠٠٠ » ٠

كذلك نجد أن السيرة تجعل زعيم المغول « منكتم » وتجعل له والدين هما « هلاون » « وكلب زيد » وتجعله حفيدا لكســرى انو شروان الامبراطور الفارسى الشهير فى كتب المؤرخين العرب ، كما تجعله من عبدة النار وتصفه بأنه « ٠٠ فارس جبار وبطل مغوار ، لا يعد له على جار ، وهو فارس شديد ، وبطل صنديد ، وشيطان مريد ، وكان يعبد النار دون الملك الجبار ، وعنده عساكر بعدد قطر البحــار وكلهم منكبين على عبادة النار ٠٠ » كما يقول الراوى فى موضع آخر « ٠٠ فسار الملعــون هلاون فى ستين ألف من الفرسان ، وكلهم يعبدون النيران دون الملك الديان ، راكبين خيول مثل الغيلان ، وساروا يقطعون البرارى والوهاد ، طالبين أرض بغــداد ٠٠ » ثم تقول السيرة ان الخليفة خرج بالجيش لقتال التتار ولكن المعركة انتهت بهزيمة المســلمين وأسر الخليفة ٠ ثم أمر الوزيــر « العلقمى » بفتح أبواب المدينة ، وخرج فى جماعة من رجالــه للقاء « هلاون » الذى كافأه على خيانته بأن صلبه على باب المدينة ٠ وهنا نجد الفنــان الشعبى يدين الخيانة فى مشهد رسم بعناية لكى يحوز القبول لدى عامة الناس وخــاصتهم ٠ تقول الرواية ان « هلاون » وبخ الوزير الخائن بقوله « ٠٠ ياويلك اذا كنت فعلت فى من هو فى دينك لأجل حمامة ، فتهلكنا نحن الآخرين من أجل ذبابة ، وأنت لم يكن فيك خير فى دينك وأهل ملتك ، وكيف يكون لك خــير فينا ٠٠ ثم ان هلاون صاح على رجاله ، وقــال لهم خذوه وعلى باب المدينة أصلبوه ٠٠» (٧) ٠

هذه الصورة الرهيبة التى رسمتهــا « سيرة الظاهر بيبرس » للتتار توافق الى حد كبير تلك الصورة المفزعة التى صورتها أقــلام المؤرخين المعاصرين لأولئك القادمين من سهوب الاستبس فى آسيا ، يزرعون الموت والدمــار والفزع فى بلدان العالم آنذاك ٠ ومن المهم أن نشير هنا الى أن خان التتار الأعظم «منكو خان» حفيد جنكيز خان ، هو الذى حرفت الســيرة اسمه الى منكتم ٠ وكان هذا الخان قد أرســل حملتين فى منتصف القرن السابع الهجــرى (١٣ م) ، احداهما ضد الصين ، والأخرى بقيادة هولاكو (هــلاون) لتدمير الخلافــة العباسية ٠ وقد تمكن هولاكو فعلا من تدمير الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وسالت الدماء أنهارا فى العاصمة التى كان اسمها ذات يوم مرادفا للحضارة والقــوة والمجد ٠ وكان وقع الصدمة مريرا وعنيفا فى نفوس المسلمين الذين وجدوا أنفسهم بدون



خليفة للمرة الأولى فى تاريخهم ، وخيل للمسلمين « ٠٠ أن العالم على وشك الانحلال ، وأن الساعة آتية عن قريب ٠٠ » على حد تعبير مؤرخ معاصر ٠

وربما كانت ذكريات هذا الهول هى التى جعلت الخيال الشعبى يحتفظ بهذه الصورة الرهيبة للتتار فى «السيرة الظاهرية» ٠ والمهم هنا أن الفنان الشعبى اختار هذه الحادثة الكبرى في تاريخ المسلمين لتكون بمثابة التمهيد للسيرة ، ولتكون مدخلا مناسبا لانتقال الأحداث الى مسرح السيرة الرئيسى فى مصر وبلاد الشام ٠ وعلى الرغم من أن الفنان الشعبى لم يبتعد كثيرا عن الحقيقة فى هذه المقدمة ، فانه أطلق لنفسه العنان ومارس قدرا أكبر من الحرية فى نسج بقية الأحداث بالشكل الذى يجعلنا نلتقى مع شخصيات تاريخية أخرى من أبطال تلك الفترة فى صياغة جديدة تعبر عن الوجدان الشعبى أكثر مما تفصح عن الحقيقة التاريخية ٠

وتختار السيرة شكلا مثيرا لظهور « صلاح الدين الأيوبى » على مسرح الأحداث ٠ وهنا نجد الخيال الشعبى يتصرف بحرية تامة فى الأحداث التاريخية وأماكن وقوعها ٠ وهنا ينبغى أن نتنبه الى أن الفنان الشعبى لا يهتم برواية التاريخ رواية صحيحة (فهو ليس مؤرخا بأى حال من الأحوال) ، وانما يوظف الاسماء والأماكن والأحداث التاريخية فى خدمة هدفه الفنى ٠ ومهمتنا هنا ليست البحث عن

وقائع التاريخ ، ولكن أن نحاول رصد الدلالات الاجتماعية والمغزى الثقافى الكامن وراء هذا النمط من الاستخدام الشعبى للتاريخ وصولا الى فهم حقيقة النفسية الشعبية والموقف الوجدانى للناس تجاه حوادث التاريخ وشخوصه ٠

ولنعد الى السيرة ٠ اذ يحكى الراوى أن « هلاون » ما كاد يجلس على عرش الخلافة العباسية بعد دخول بغداد ساعة زمن « ٠٠ حتى دخل عليه من باب القصر خمسة وسبعون من الاكراد ، وعليهم آثار العبادة ، وهم متقلدين بسيوف من خشب ، وهم ينادون : لا اله الا الله محمد رسول الله ، فلما رآهم أجمعين اللعين هلاون قال لمن حوله : ما هؤلاء ؟ فقالوا له : اعلم يا ملك الزمان حفظتك النيران أن هؤلاء من فقراء المسلمين ، وأظنهم ما أتوا الى هنا الا يهنوك بسلامتك ويطلبون احسانك ، وهم يذكرون الله تعالى ، ويندرون فى الأرض ، ويأكلون من رزق الله ، ويطوفون البلاد ويحبونهم كل العباد ٠٠٠ » (٨) ٠

هكذا كان ظهور الأيوبيين لأول مرة فى « سيرة الظاهر بيبرس » على هيئة الصوفية ٠ ونجد هنا رمزا واضحا للبعد الدينى العاطفى فى حياة المجتمع المصرى آنذاك ٠ فمن المعروف أن الصوفية قد باتوا يلقون التقدير العاطفى بعد أن اشتد ساعد الحركة الصوفية بسبب الحروب الصليبية وحركة الاحياء السنى التى لازمت حركة الجهاد الاسلامية ضد الصليبيين ٠ ومن المعلوم أيضا أن « صلاح الدين الأيوبى » قد اعتمد ، بدرجة كبيرة ، على المتصوفة فيما يمكن أن نسميه التعبئة المعنوية لجماهير المسلمين فى مواجهة العدوان الصليبى وكان يصحبه عدد منهم أثناء تحركات جيوشه ضد الفرنج ٠وربما يكون الخيال الشعبى قد اختار هذه الصورة المحببة الى نفوس العامة لظهور الأيوبيين على مسرح الأحداث تقديرا لدور « صلاح الدين الأيوبى » فى خدمة قضية الاسلام والمسلمين واسترداد بيت المقدس ٠

ولنواصل قراءة هذا الجزء من « السيرة الظاهرية » ٠ يقول الراوى : « أمر هلاون بطردهم فصاحوا : الله أكبر ، وأجابهم من الخارج سبعون ألفا من الأكراد ٠٠ وكان المقدم على تلك الأكراد رجل يقال له يوسف صلاح الدين فقام عى حيله ، وما قصد الا السجن الذى فيه أمير المؤمنين ، وضرب باب السجن بيده ، فانكسر الباب ، باذن مسبب الأسباب ٠٠ » وانتهت المعركة بهروب هلاون واثنين من رفاقه (٩) ٠

هنا نجد خلطا شديدا فى الأدوار والأحداث التاريخية ، كما نجد صياغة الحدث الفنى تتخذ شكلا تعويضيا نفسيا ، فالسيرة تجعل الخليفة سجينا لا يلبث أن يجد من يكسر باب سجنه ، على حين يخبرنا التاريخ أن الخليفة قد لقى مصرعه بشكل مهين ٠ بيد أننا يمكن أن نجد لهذا كله تبريرا فنيا يوافق العقلية الشعبية (صاحبة المصلحة الحقيقية فى الرواية) ، كما أنه تمهيد لنقل الأحداث الى المسرح الرئيسى للسيرة الظاهرية ، أعنى مصر وبلاد الشام ٠

وتذكر السيرة أن سبب قدوم « هؤلاء الأكراد الأيوبية » الى بغداد يرجع الى أن سيولا وثلوجا نزلت ببلادهم فقتلت مزارعها وأخرجت الأرض ٠ فذهبوا الى كبيرهم « صلاح الدين الأيوبى » الذى أمرهم بأن يسيروا الى أمير المؤمنين لعله يمنحهم أرضا خصبة يقيمون بها ٠ وفى الطريق يقابلهم أحد الزهاد ويطلب منهم ترك السيوف والدروع الحديد ، وأن يتقلدوا سيوفا خشبية وتروسا من شجر الجميز ٠٠٠ وبهذه الاسلحة يهزمون التتار (١٠) ٠

هنا ، مرة أخرى ، نجد تأكيدا على الرمز الدينى العاطفى من خلال رموز الصوفية كما فهمها أبناء تلك العصور ٠ ومن المهم ان نلاحظ أن الراوى ، أو الرواة ، كان يخاطب الناس بما يرضيهم ويكسب تعاطفهم من جهة كما يمثل لهم مثلهم العليا وقيمهم ورموزهم فى شخوص تاريخية من جهة أخرى ٠ وهكذا

قدمت « السيرة الظاهرية» الناصر صلاح الدين الأيوبى فى صورة بطل يتجلى فى شخصيته البعد الدينى بوضوح شديد ، كما يظهر البعد العسكرى فى انتصاره الساحق على التتار وانقاذ خليفة المسلمين . وعلى الرغم من أن « صلاح الدين الأيوبى » اكتسب شهرته التاريخية الحقيقية بفضل جهاده ضد الصليبيين واسترداد بيت المقدس ، فان السيرة الشعبية لم تعبأ بهذه الحقيقة التاريخية الثابتة فى سبيل الصياغة الفنية . وليس من الانصاف أن نحاسب الفنان الشعبى بمقاييس المؤرخ الصارمة ، فان هدفه الفنى ذو أبعاد ثقافية / اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تحتفى بالحقائق التاريخية المجردة .

ومن هذا المنطلق تقدم لنا السيرة الشخصيه التاريخية التالية وهى « شجر الدر* والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسى الذى تسميه « شعبان المقتدى بالله » . وتحكى السيرة أن هذا الخليفة لم يكن ينجب بنات ، وسال الله تعالى أن يرزقه ببنت ، فاستجاب الله ورزقه ببنت رائعة الجمال اختار لها اسم « فاطمة » ، فلما بلغ عمرها سبع سنوات أمر أن تصنع لها بدلة من الدر . وحين خرج من السجن بفضل « صلاح الدين » جاءته ابنته وهى ترتدى البدلة ، فقال انها مثل شجرة الدر « .. فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة أو بعد ذلك .. » (١١) .

ومن المثير حقا أن الراوى يشير الى الروايات التى تقول ان « شجر الدر » جارية فى الأصل ، ولكنه لا يلبث أن ينفى هذه الروايات فى حسم بقوله : « .. ولكن الأصح أنها من ظهره بلا محال ، وانما ذكرنا ذلك لاختلاف الأقوال .. » .

ومن خلال حكاية فرعية تخبرنا السيرة أن الخليفة وهب أرض مصر لابنته شجر الدر ثم تقع معركة جديدة يقوم الأيوبيون فيها بهزيمة جيش مغولى ضخم عدده مائة ألف مقاتل . وتمضى السيرة لتصوغ أحداثها صياغة تعويضية ترضى الوجدان الشعبى الذى عانى صدمة سقوط الخلافة العباسية أمام هجمات التتار . اذ يقول الراوى ان عددا كبيرا من أمراء التتار سقطوا أسرى بأيدى المسلمين واستنجدوا بصلاح الدين الأيوبى الذى طلب من الخليفة أن يبقى على حياتهم مقابل فدية كبيرة . ويستجيب الخليفة فيدخل أولئك الأمراء فى طاعته . وعندئذ يمنح الخليفة صلاح الدين أرض مصر والشام .

هنا تبدأ الاشكالية الأولى فى السيرة بالاشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا فيما بعد) الى مدى شرعية الحكم الأيوبى لمصر . لقد أعطى الخليفة العباسى حكم مصر لصلاح الدين ناسيا أنه كان قد منحها قبل ذلك لابنته شجرة الدر . فهل يمكن أن يكون موقف الفنان الشعبى تعبيرا عن موقف عامة المصريين تجاه حكم الأيوبيين ؟ وهل يمكن أن تكون هذه الصياغة الفنية رد فعل للطريقة التى استولى بها صلاح الدين الأيوبى على حكم مصر حين كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين وعزله ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الموقف من الايوبيين تعبيرا عن رفض المصريين لسياسة كانت تعتبر بلادهم مجرد مصدر للمال والرجال يستعين صلاح الدين فى حكمها بمجموعة من أهل الشام والعراق الذين كتب بعضهم مستهينا بالمصريين وبلادهم ؟ وهل يمكن أن يكون السبب فى ذلك راجعا الى أن « صلاح الدين الأيوبى » غاب كثيرا عن مصر بسبب ضرورات الجهاد ضد الصليبيين ،وبذلك لم يعرفه المصريون عن قرب على الرغم من انهم قد حفظوا له الجميل حين قاد حركة الجهاد الاسلامى لهزيمة الصليبيين واسترد منهم بيت المقدس ؟

هذه الاسئلة ، وما قد يتفرع عنها بالضرورة من أسئلة جديدة ، تطرح نفسها دون أن نجد لها اجابة شافية وافية حتى الآن .

على أية حال ، تتحدث السيرة عن دخول صلاح الدين الى مصر فى موكب دينى وليس فى موكب عسكرى • وتذكر أنه صعد الى قلعة الجبل (١٢) ، وجلس على الكرسى ، وحوله أولاد عمه • ثم رزق بولدين أحدهما يقال له العادل والآخر يقال له الكامل ، ثم يموت صلاح الدين عندما يعلم بنبأ وفاة ابنه العادل (١٣) • ولا عبرة هنا بالأسماء أو الأحداث فان الراوى يمر بهما مسرعا ، ويستخدمها لكى يصل الى نقطة أخرى مهمةفى روايته ، وهى ظهور شخصية تاريخية جديدة تحتل مكانة هامة فى « سيرة الظاهر بيبرس» وهى شخصية الصالح نجم الدين أيوب •

ومرة أخرى نجد أنفسنا فى مواجهة عدة أسئلة تطرح نفسها عن موقف السيرة من الأيوبيين جميعا ، فهى تمر مسرعة بأبناء البيت الأيوبى بعد صلاح الدين • وتكاد السيرة أن تتجاهل السلطان الكامل الأيوبى ، اذ أن الراوى ، أو الرواة ، لم يذكر اسم « الكامل » سوى مرة واحدة فى سياق التمهيد لظهور « الصالح نجم الدين أيوب » • فهل يمكن أن يكون لهذا الموقف الوجدانى الشعبى وتجاهله للسلطان الكامل مبرراته فى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الكامل هو الذى سلم مدينة بيت المقدس للامبراطور فردريك الثانى — دون قتال — فى غمرة أحداث ما يعرف بالحملة الصليبية السادسة ؟

لقد عاد الامبراطور فردريك الثانى من فلسطين فى يونيو سنة ١٢٢٩ م ، دون قتال ودون خسارة فى الرجال أو العتاد ، وانما بمكاسب لم تستطع الحملات التى جردها الغرب الأوربى تحت راية الصليب منذ أيام صلاح الدين أن تحقق شيئا منها أو قريبا من مستواها • فقد حققت الحملة الصليبية السادسة — على الرغم من طابعها السلمى — نجاحا يعادل ما منيت به الحملة الخامسة من فشل على الرغم من طابعها العسكرى العدوانى •

أما العالم الاسلامى ، فقد رأى فى هذه الهدنة التى عقدها السلطان الكامل كارثة حقيقية • ولم يستطع أحد من العرب والمسلمين أن يوافق على ما زعمه السلطان من أن الهدنة — التى كان ثمنها بيت المقدس — خدمة للمسلمين • وامتلأت مساجد القاهرة ودمشق وبغداد ، وغيرها من مدن العالم الاسلامى الفسيح بالخطباء الناقمين على السلطان المتخاذل الذى ضحى بالمصلحة الاسلامية العامة فى سبيل مكاسبه الاقليمية الضيقة • وعلى الرغم من أن السلطان بعث رسله وسفراءه فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لتبرير فعلته ، فان الرأى العام الاسلامى لم يغفر له هذا الخطأ الفادح بتسليم رمز من أهم رموزه الدينية والحضارية للعدو • وقد عبر المؤرخ ابن واصل عن هذا الموقف بقوله : « ••• وللكامل هفوة جرت منه ، عفا الله عنه ، لأنه سلم بيت المقدس الى الفرنج اختيارا • نعوذ بالله من سخط الله ومن موالاة أعداء الله ••• » • أما « تقى الدين المقريزى » فيرسم لنا صورة أكثر حيوية لرد الفعل الشعبى تجاه فعلة السلطان الكامل فيحكى قصة الهدنة بين الكامل وفردريك الثانى ، ومدتها عشر سنين وخمسة أشهر وأربعين يوما ، ثم يقول : « ••• وبعث السلطان فنودى بالقدس بخروج المسلمين منه، وتسليمه الى الفرنج ، فاشتد البكاء ، وعظم الصراخ والعويل ، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس الى مخيم الكامل ، وأذنوا على بابه فى غير أوقات الصلاة • فعز ذلك عليه ، وأمر بأخذ ما كان معهم من الستور والقناديل الفضة والآلات وزجرهم • وقيل لهم : امضوا حيث شئتم • فعظم على أهل الاسلام هذا البلاء ، واشتد الانكار على الملك الكامل . وكثرت الشفاعات عليه فى سائر الاقطار ••• » (١٤) •

هكذا يمكن تفسير موقف الفنان الشعبى فى « سيرة الظاهر بيبرس » من السلطان الكامل باعتباره انعكاسا لموقف عامة الجماهير ، وتعبير عن الموقف الشعبى الحقيقى من هذا

السلطان . لقد استخدمت السيرة اسم الكامل باعتباره والد « الصالح نجم الدين أيوب» الذى تضعه السيرة فى مكانه مناقضة لمكانة الكامل اذ أن السيرة تصف الصالح بما نصه : « ... كان ولده الملك الصالح قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة ، وقرأ القرآن وعرف الحلال من الحرام ، فعبد الملك العلام ، وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس أهل الدولة ، ولا يحضرهم فى حكومة ، فسموه الأكراد « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » ، ولما تولى السلطنة اشترط على نفسه ألا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ، ولا يأكل سوى من كسب يده .. »(١٥) .

هذه الصورة ، التى توافق خيال العامة وترضى نفوسهم وتلقى القبول الوجدانى لديهم ، تكتمل ملامحها بما يرد على لسان الصالح نجم الدين أيوب نفسه ، اذ يقول : « ... أنا رجل أظفر الخوص وأعمل المقاطف ، ولا أعرف السلطنة ولا أعرف أحكامها » . كما أنه حين يختار لنفسه وزيرا يجعل توليته فى مسجد الحسين (١٦) .

وتخلق السيرة موقفا يتقابل فيه « الصالح نجم الدين أيوب » مع «شجر الدر » . وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبى ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنه قد يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين عموما ، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر من جهة أخرى . تقول الرواية : « ..فيوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس ، واذا أربعة يقبلون الأرض بين يديه ، فقال الملك الصالح ما الخبر ؟ فقالوا يا أمير المؤمنين أننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى . وقد أمرتنا أن نقول لك ان الأرض أرضها ومصرها ، وأن حجتها معها ، وهى تأمرك أن تنزل من على التخت ، وهى توليه لمن تريد من السادات أو العبيد ... » (١٧) .

.. هكذا تشير السيرة صراحة الى عدم شرعية حكم الأيوبيين لمصر . فهل يمكن ان نربط بين هذا الموقف الفنى للفنان الشعبى من جهة ، وثورة القبائل العربية ضد المعز أيبك فى بداية عصر المماليك وقول زعيمهم « حصن الدين ثعلب » . « .. نحن أصحاب البلاد ، وأنا أحق بالملك من المماليك ، وقد كفى أننا خدمنا بنى أيوب ، وهم خوارج خرجوا على البلاد ... » (١٨) ؟ أم أننا يمكن أن نقول ان المبرر الوحيد لقيام سلطة الأيوبيين أن صلاح الدين وظف طاقاته ومواهبه فى خدمة أهداف أمته . ولكن الأيوبيين ــ بعده ــ دخلوا فى سلسلة من المنازعات المحلية الضيقة ضد بعضهم البعض ، بل ان بعضهم استعانوا بالصليبيين بحيث فقدوا المبرر الحقيقى لاستمرار سلطتهم .

ولكن الفنان الشعبى فى الوقت نفسه لا يريد لبطل فى مكانة « صلاح الدين الأيوبى» أن يبدو مغتصبا للحكم فى مصر ، فيجعل السبب فى هذه الاشكالية ناتجا عن أن الخليفة العباسى منح الحكم لابنته ثم نسى ومنحه مرة أخرى للناصر (صلاح الدين يوسف) . ومن ناحية أخرى ، تبدو السيرة متعاطفة تماما مع « شجر الدر » . فيضفى الخيال الشعبى عليها بعض الصفات المحببة فى نفوس العامة ، ويجعل لشخصيتها بعدا دينيا محببا . اذ تحكى السيرة أن « شجرة الدر » كانت قد رغبت فى الاقامة بالحجاز وانفاق أموالها على الفقراء وأصحاب العيال . وظلت تطوف البلاد وتواسى المرضى والفقراء حتى وصلت الى أرض مصر . وحين وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت لأن مصر ملك لها ، فأرسلت الرسل الأربعة الى « الصالح أيوب » (١٩) .

على أية حال ، تقول السيرة ان « شجرة الدر » ذهبت للقاء الملك الصالح فى القلعة . وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى تثبت له المملكة . ورفضت شجرة الدر فى بادىء الأمر عرض الزواج الذى قدمه لها

الوزير نيابة عن السلطان . ولكن كرامات « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » تجعلها توافق على الزواج . وبعد ذلك ظلت طوال اثنى عشر عاما تحج سنويا الى الحجاز وهى بكر عذراء ، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك (٢٠) .

ويجدر بنا أن نتوقف أمام هذه الصورة المحببة شعبيا والتى ترسمها السيرة لكل من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر . لقد جعل الخيال الشعبى من الملك الصالح ملكا عادلا يكره أن يأكل من ضرائب الدولة التى أسماها المعاصرون « المظالم » و « المغارم » و « المصادرات » و « الكلف » ــ تعبيرا عن رأيهم فيها . ولأن العقلية العامة تميل الى المبالغة والتطرف ، فان الفنان الشعبى صور الصالح أيوب فى صورة الزاهد صاحب الكرامات ، وفاعل الخوارق والمعجزات ، كما أنه لا يأكل سوى من عرق يديه . اذ أنه يظفر الخوص ولا يأكل سوى أكل سواد العامة من الدقة والقراقيش . أما شجرة الدر ، فان حظها كان كبيرا من كرم الخيال الشعبى . فقد جعلتها السيرة ابنة شرعية للخليفة العباسى ، وحاكمة شرعية لمصر ــ على الرغم من أنها لم تجلس على العرش ــ ولا يكتسب حكم الملك الصالح فى مصر شرعيته سوى بالزواج منها . كما أنها سيدة متدينة عطوف محسنة تتجول فى البلاد لتحسن الى العباد على نحو ما يحدثنا راوى السيرة . ومن المهم أن نشير هنا الى أن السيرة جعلت كلا من الملك الصالح وشجرة الدر بمثابة الأب والأم لبطل السيرة « الظاهر بيبرس » ، فان الصالح يرعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى الخدمة ، على حين تتبناه شجرة الدر .

وربما يكون من الأفضل أن نتعرف على الخطوط العامة لشخصية « الصالح نجم الدين أيوب » و « السلطانة شجرة الدر » كما تصورهما المصادر التاريخية ، لكى نعرف كيف يعيد الوجدان الشعبى انتاج التاريخ وأبطاله وحوادثه من ناحية ، ونحاول أن نتلمس السبب فى ذلك من ناحية أخرى .

يقول المقريزى عن « الصالح نجم الدين أيوب » : « ... كان ملكا شجاعا حازما مهيبا لشدة سطوته وفخامة ناموسه ، مع عزة النفس وعلو الهمة ، وكثرة الحياء والعفة وطهارة الذيل عن الخنا ، وصيانة اللسان من الفحش فى القول ، والاعراض عن الهزل والعبث بالكلية ، وشدة الوقار ولزوم الصمت ، حتى انه كان اذا خرج من عند حرمه الى مماليكه أخذتهم الرعدة عندما يشاهدونه خوفا منه ، ولا يبقى منهم أحد مع أحد . واذا جلس مع ندمائه كان صامتا لا يستفزه الطرب ولا يتحرك ، وجلساؤه كأنما على رؤوسهم الطير . واذا تكلم مع أحد من خواصه كان ما يقوله كلمات نزرة ، وهو فى غاية الوقار .. ومع هذه الشهامة والمهابة لا يرفع بصره الى من يحادثه ، حياء منه وخفرا . ولم يسمع منه قط فى حق أحد من خدمه لفظة فحش ،وأكثر ما يقول اذا شتم أحدا « متخلف » ، لا يزيد على هذه الكلمة ، ولا عرف قط من النكاح سوى زوجته وجواريه .. » (٢١) .

هذه هى ملامح شخصيته ، فكيف كانت أيام حكمه ؟ يقول المقريزى : « .. وكانت البلاد فى أيامه آمنة مطمئنة ، والطرق سابلة .. وكان يجرى على أهل العلم والصلاح المعاليم والجرايات ، من غير أن يخالطهم ، ولم يخالط غيرهم لمحبته فى العزلة ورغبته فى الانفراد ، وملازمته الصمت ، ومداومته على الوقار والسكون .. » .

هذه هى ملامح الشخصية التاريخية للملك الصالح الذى مات وهو يقود المعركة ضد الفرنج من فراش المرض . فقد كانت الحملة الصليبية السابعة بقيادة « لويس التاسع » ملك فرنسا قد تمكنت من أخذ دمياط دون قتال فى شهر صفر سنة ٦٤٧ هجرية (يونيو ١٢٤٩ م) . واستقبل السلطان المريض أنباء سقوط المدينة التى حرص على تحصينها بمزيج من مشاعر المرارة والألم والغضب . فعاتب قادة الحامية المنسحبة بكلمات مريرة عنيفة .

وأعدم عددا من الفرسان الذين هربوا من المعركة ، ولكنه لم يستسلم للهزيمة ٠ ونقل معسكره الى المنصورة التى كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط من هذا التاريخ ٠ وشرع الجنود والأهالى فى ترميم أسوار المدينة وتحصينها تحسبا لقدوم الصليبيين ٠

وفى غمار الاستعداد للمعركة أحس السلطان بدنو أجله ، فنودى فى مصر « ٠٠ من كان له على السلطان ، أو عنده ، شىء فليحضر ليأخذ حقه ٠٠ » فطلع الناس وأخذوا مالهم ٠ ومن ناحية أخرى بدأت القوات المصرية تتوافد على مدينة المنصورة : فها هى كتائب فرسان المماليك ، وفرسان العربان ، والمتطوعون الذين جاءوا فى أعداد كبيرة لمواجهة الصليبيين ٠ وماجت المدينة الفتية بالحركة والنشاط حول القصر السلطانى الذى كان يرقد بداخله السلطان المريض ، وقد غلبت شجاعته مرضه ، وبات مؤرقا بالرغبة فى الانتقام ٠٠٠ ولكن الموت سبق السلطان فمات عن أربع وأربعين سنة فى معسكره بمدينة المنصورة شهيدا فى ساحة القتال ٠

هذه هى صورة « الصالح نجم الدين أيوب » فى كتب التاريخ ، وهذا هو دوره فى الدفاع عن البلاد ضد العدوان الصليبى ٠ لقد مات فى ريعان الشباب بعد حياة مأساوية صاحبها المرض الطويل ، وكان موته فى ساحة الجهاد ٠ فهل يمكن أن يكون هذا هو السبب فى أن الخيال الشعبى حين أعاد انتاج صورة الملك الصالح فى السيرة صبها فى ذلك القالب الذى يحظى بقبول شعبى واسع ، بحيث يعفيه من مسئولية الممارسات الخاطئة للادارة الحكومية ، وبحيث يجعله مجذوبا من أهل الكرامات ٠٠٠ ينكشف عنه الحجاب ، ويأتى بالخوارق والمعجزات ، وتصدر عنه الكرامات ؟ وهل يكون من الشطط فى التقدير أن نقول ان الخيال الشعبى وضعه فى هذا المكان بسبب سيرته وجهاده معا ٠ ان السيرة تقدمه على أنه « الملك الصالح والزناد القادح ، والبحر المليان السايح ، الصالح أيوب ولى الله المجذوب ابن الفاضل بن الكامل بن سعيد السعدا ، بن شهيد الشهدا ، ينسب الى حبيب النجار الذى ينسب الى سيدنا نوح عليه السلام ٠٠ » (٢٢)

من ناحية أخرى ، اختارت « السيرة الظاهرية » الملك الصالح ليكون صاحب الفضل فى قدوم بيبرس الى مصر ، كما كان هو المسئول عن رعايته (٢٣) ٠ كذلك فان الفنان الشعبى جعل النبوءات تتكرر على لسان الصالح أيوب فى عدة مواقف لتنبىء بقدوم البطل ٠ فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد اختار « الملك الصالح » لهذا الدور بسبب سيرته الحسنة أثناء الحكم ، وموقفه البطولى من الحملة الصليبية السابعة ؟ أم أننا يمكن أن نرجع السبب فى بساطة الى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الصالح أيوب هو الذى كون طائفة المماليك البحرية الذين كان بيبرس البندقدارى واحدا من أبرز زعمائهم (٢٤) ؟

أما « شجرة الدر » ، فقد قامت بدورها فى مواجهة العدوان الصليبى على نحو رائع يتسم بالتفانى والاخلاص وقوة العزيمة ٠ فعندما توفى السلطان أحضرت كلا من الأمير « فخر الدين بن شيخ الشيوخ » ، والطواشى « جمال الدين محسن » وكانا أقرب الناس الى السلطان والمسئولين عن الجيش والمماليك والحاشية ٠ وأعلمتهما بوفاة السلطان ٠ وطلبت منهما كتمان الخبر فى الظروف الحرجة التى كانت تمر بها المعركة ضد الصليبيين ٠ فاتفقا مع « شجرة الدر » على القيام بتدبير المملكة الى أن يحضر السلطان المعظم توران شاه بن الصالح أيوب لتولى العرش ٠ وظلت « شجر الدر » تقوم بدور السلطان الذى لم يعرف الناس بوفاته الا بعد حين ٠

وجاء « المعظم توران شاه » بعد أن كانت القوات المصرية قد أجهزت على القوات الصليبية فى المنصورة بمساعدة عامة المصريين يوم ٤ ذى القعدة ٦٤٧ هجرية (٨فبراير ١٢٥٠م)٠ وتم اعلان وفاة السلطان السابق رسميا

وسلمت « شجر الدر » مقاليد الحكم لابن زوجها السلطان الشاب الذى تولى قيادة الجيش بنفسه • ثم جرت المعركة الرئيسية ضد الجيش الصليبى قبالة فارسكور وانتهت بالجيش الصليبى بين أسير وقتيل ، وكان لويس التاسع نفسه بين الأسرى •

بيد أن « تورانشاه » جاء اخفاقا أيوبيا جديدا ، وفشل فى الاستجابة للتحدى الذى تفرضه الظروف التاريخية • وبدلا من أن يحاول توحيد الجهود للقضاء على بقايا الوجود الصليبى فى فلسطين وبلاد الشام بدأ يحيك الدسائس والمؤامرات ضد من خاضوا المعركة بعد وفاة أبيه وصانوا له عرشه فى غيابه •
وقد وصفه أحد المؤرخين المعاصرين بأنه « ••• كان سيء التدبير والسلوك ، ذا هوج وخفة ••• » وأخيرا لقى مصرعه بأيدى أربعة من كبار المماليك ، وهو فى معسكره بفارسكور صباح الاثنين ٢٧ محرم ٦٤٨ هجرية (٢ مايو ١٢٥٠ م) •

تبددت دماء « توران شاه » مع مياه نهر النيل ، ومعها تبددت آخر مظاهر السلطة الأيوبية الفعلية فى مصر ، وان بقى لها ظلا يتوارى خجلا الى جانب الأضواء التى فرضت نفسها على مسرح التاريخ فى ذلك الزمان • واختار المماليك ــ أصحاب السلطة الفعلية ــ الأميرة « شجرة الدر » لتكون أول سلاطين المماليك • وعلى الرغم من دورها الرائع فى توجيه شئون الحكم والحرب ابان أحداث الحملة الصليبية السابعة وأثناء مرض زوجها «السلطان الصالح أيوب » وبعد وفاته ؛ فان الخليفة العباسى رفض الاعتراف بحكمها • وقبضت « شجرة الدر » على زمام الحكم بيد من حديد، وتخلصت من بقايا الحملة الصليبية وتسلم المصريون دمياط بعد انسحاب شراذم الفرنج منها فى مايو ١٢٥٠ م • وأخذت «شجرة الدر» تتقرب الى الخاصة والعامة من رعاياها • ولكن الرأى العام رفض الاعتراف بحكم امرأة ، وهاجت القاهرة بسكانها وماجت احتجاجا على حكم السلطانة • وبعد ثمانين يوما تنازلت « شجرة الدر » عن العرش لواحد من أمراء المماليك ، كانت قد اختارته زوجا لها ، هو عز الدين أيبك التركمانى الذى تولى عرش السلطنة باسم « الملك المعز » •

كانت فترة حكم « شجر الدر » مرحلة انتقالية ، كما كانت خروجا على مسار التراث السياسى الاسلامى • لقد اختارها المماليك ، وهم حديثو عهد بالاسلام ، بفعل الظروف الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال
الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال
السلطانة ، فقد رفضها المصريون لأن سلطتها كانت خروجا على الشرع والتقاليد السياسية لبلادهم •

واللافت المنظر أن «سيرة الظاهر بيبرس» لم تجعل شجر الدر تجلس على عرش مصر ، وانما جعلتها تتزوج « الصالح أيوب » لتثبيت ملكه • ومن ناحية أخرى ، حرص الفنان الشعبى على تصويرها فى صورة محببة الى العقلية العامة ، فقد نفى عنها صفة العبودية ، وجعلها ابنة للخليفة العباسى • بل ان السيرة جعلت « شجرة الدر » تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبى حتى تتزوج «الصالح نجم الدين أيوب » فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد أعاد انتاج شخصية شجرة الدر فى هذه الصورة التعويضية تقديرا لدورها فى الدفاع عن البلاد ؟

آخر الشخصيات التاريخية التى تناولتها « السيرة الظاهرية » شخصية « عز الدين أيبك » • ويبدو واضحا أن السيرة اتخذت منه موقفا عدائيا تماما ، فقد جعلت سبب مجيئه الى مصر مشوبا بقدر من الانتهازية والعدوانية • اذ تقول السيرة « ••• كان ملك من الملوك بأرض الموصل [هو أيبك] ••• وكانت تأتيه الاخبار بما يجرى فى كل الامصار فبالأمر المقدر بلغه أن مصر عليها ملك من الأكراد الأيوبية يقال له « الصالح أيوب » • وذلك الرجل فقير الحال لا يعرف السلطنة ، ولا

له عليها أحوال ، فأمر بتجهيز العساكر ، وجاء بهم من كل قطر ، ودفع لهم الأموال حتى صار فى ركبة عظيمة وقال : لا بد أن أملك أرض مصر ... » . وسار أيبك بجيشه حتى وصل حلب فحاصرها ، ثم داهمه مرض شديد . وعرف السلطان بأمر أيبك وحملته لأنه « ولى الله المجذوب » الذى ينكشف عنه الحجاب ، وأمر نائب حلب أن يفتح أبواب المدينة أمام أيبك وجيشه . وبعد عدد من المتاعب التى يتعرض لها جيش أيبك بفضل كرامات الصالح أيوب يصل الى مصر ويتخذه السلطان وزيرا له (٢٥) . والسيرة تجعل أيبك أميرا خائنا ظالما ، فتارة يراسل « هلاون » لكي يستعديه ضد « بيبرس » ، على حين يحاول هو وأعوانه نهب معسكر بيبرس ولكن المصريين يتصدون لأيبك ورفاقه (٢٦) . وتارة أخرى تجعله السيرة متآمرا مع الفرنج ضد بيبرس (٢٧) ، وتارة ثالثة تجعله متآمرا بالاشتراك مع القاضى الذى تجعله السيرة نصرانيا روميا يتخفى فى زى قاض مسلم لهدم البلاد من الداخل عن طريق التجسس والتخريب (٢٨) .

ومن المشاهد المثيرة ، ذلك المشهد الذى ترسمه « السيرة الظاهرية » لأيبك وجماعته بعد أن نجح « بيبرس » فى فتح أنطاكية وأخذها من الصليبيين على الرغم من مؤامرات أيبك ودسائسه . فقد عاد أيبك وجماعته مخذولين وتعرضوا لسخرية أولاد البلد أثناء سيرهم . يقول النص : « ... فلما رأوهم أولاد البلد قال أحدهم : أنظر يا أخى أيبك وجماعته دول كانوا مسافرين فى برمة . قال الآخر : كانوا فى زفته . واحد قال والله انهم متعوسين ان كانوا مسافرين ولا يقعدوا . هذا وهم سائرين والناس تمشق فى أبدانهم ، ومنهم من يضحك عليهم ، ومنهم من يضرب لهم تعبير بحنكه ، ومنهم من يقول : الله لا كان جالى الغلا ولا كياله .. » .

ويكمل الراوى المشهد فيحكى أن بيبرس أمر بالقبض على أيبك وجماعته ، وأن يسيروا فى الموكب مكشوفى الرأس حفاة الأقدام ، تتخاطفهم تعليقات جارحة من الناس ، فيقول أحدهم : هؤلاء الاثنين يخطفون العمائم فى سكة بولاق ، ويقول الثانى : هؤلاء قتلوا امرأة فى الجيزة ، ويقول ثالث : أنا راحت لى عمة » .

هذا الموقف العدائى الحاد والظاهر فى السيرة تجاه أيبك لا نستطيع أن نحدد له سببا على وجه اليقين . بيد أننا قد نجد له مبررا فى شخصية « المعز أيبك » المخادعة وأساليبه غير الشريفة . فقد كان نمطامن البشر يبدو لين العريكة سهل المنال ، لا يتخذ لنفسه موقفا ، ولا يبدى رأيا فى موضوع ؛ ويؤثر أن يطيع من له الأمر فى كل المواقف ، فاذا أمسك بلجام السلطة انقلب وحشا مستبدا وتجلت فيه صفات الضعيف المتحكم المستبد . فالتاريخ يخبرنا أن أمراء المماليك الأقوياء أختاروا أيبك سلطانا لانهم اعتقدوا انه ضعيف « .. متى أردنا صرفه أمكننا ذلك لعدم شوكته ... » . لكنه عندما أيقن أن الأمور قد دانت له خلع السلطان الأيوبى الطفل « الأشرف موسى » الذى كان فى السادسة من عمره وسجنه ، ثم دبر مؤامرة قتل فيها « فارس الدين أقطاى » زعيم المماليك البحرية صديق بيبرس البندقدارى . ولم يلبث هو نفسه أن لقى مصرعه على يد زوجته « شجرة الدر » حين عرفت أنه يسعى للزواج من احدى بنات البيت الأيوبى ليتخلص منها نهائيا ، وليدعم حكمه بصبغة شرعية بزواجه من الأميرة الأيوبية .

قال عنه المقريزى « ... قتل خلقا كثيرا ، وشنق عالما من الناس بغير ذنب ليوقع فى القلوب مهابته ، وأحدث مظالم ومصادرات عمل بها من بعده ... » (٢٩) فهل يمكن أن يكون الموقف العدائى الذى اتخذته سيرة الظاهر بيبرس من أيبك انعكاسا لشخصيته

الغادرة، أم هو رد فعل لكثرة القتل وسفك الدماء الذى ميز فترة حكمه التى دامت حوالى سبع سنين حافلة بالمتاعب فى الداخل والخارج ؟ أم أننا يمكن أن نفسر هذا الموقف فى ضوء الضرائب الكثيرة التى فرضها أيبك على المصريين ووصفها المؤرخون بأنها « مظالم ومصادرات » لا سيما وأن من خلفوا أيبك على العرش تمسكوا بهذه الضرائب فى أغلب الأحوال .

★ ★ ★

هذه بعض الملامح العامة التى رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » لأهم الشخصيات التاريخية التى عاصرت أحداث تلك الفترة التاريخية ، وربما يكون من المهم أن نعرض بعض الملاحظات الختامية فى هذا الموضوع :

أولا : ان الوجدان الشعبى وهو يعيد انتاج تاريخه لا يهتم كثيرا بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمنى فى سياقه التاريخى الفعلى ، وانما يوظف ذلك كله فى خدمة هدفه الفنى بمضامينه الاجتماعية / الثقافية بحيث يبرز دور عامة الناس فى صنع تاريخهم ، وهو الدور الذى أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام .

ثانيا : ان البناء الفنى للبطل فى المفهوم الشعبى يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الدينى العاطفى من أبرز أبعاد شخصيات السيرة الشعبية ، ومن ثم كان اهتمام الفنان الشعبى بتصوير « صلاح الدين الأيوبى » ، و « الصالح أيوب » و « شجرة الدر » فى قالب دينى حافل برموز الصوفية والزهد ، وملئ بأخبار المعجزات والخوارق والكرامات التى تخلب ألباب الجماهير أصحاب المصلحة الحقيقية فى السيرة التى تهتم بابراز دور عامة الناس .

ثالثا : ان الفنان الشعبى يعبر ، فى قسوة شديدة، عن الكراهية الشعبية لمن يقفون ضد مصلحة الناس وأمانيهم العامة ، وضد من يتسبب فى ايذائهم . كما أن الفنان الشعبى يدين تماما من يخون المثل العليا والقيم التى تمثل النظام الأخلاقى المجتمع الذى تمثله السيرة . ولذلك كان تجاهل السيرة للكامل الأيوبى ، وبقية أبناء البيت الأيوبى فيما بين صلاح الدين الأيوبى والصالح أيوب ، كما كانت السيرة عدائية تماما ازاء المعز أيبك .

رابعا : ان « سيرة الظاهر بيبرس » ، فى حقيقة أمرها ، سيرة الشعب المصرى فى فترة مهمة من تاريخ المنطقة العربية ، ولذا فان الصياغة الفنية لأحداث التاريخ وتشكيل شخصياته وأدوارهم قد وظفت لخدمة هذا الهدف الثقافى / الاجتماعى بحيث احتفت السيرة بالشخصيات التاريخية التى لعبت دورا فى مصلحة الناس ، واتخذت موقفا معاكسا ضد من عملوا لمصلحتهم الشخصية أو تسببوا فى الاضرار بالمصالح العامة .

دكتور قاسم عبده قاسم

(★) حين نذكر اسم « شجر الدر » (بدون تاء مربوطة) تكون الاشارة الى الشخصية التاريخية لأن هذا هو اسمها فى المصادر التاريخية ، وعندما نذكر « شجرة الدر » تكون الاشارة الى الشخصية الفنية فى السيرة .

(١) سيرة الظاهر بيبرس (طبعة محمد صبيح ـ بدون تاريخ) ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٢) مخطوط مصور بجامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٢٨ .

(٣) مخطوط مصور بجامعة القاهرة برقم ٢٤٠٢٩ . وعن هذا المؤرخ وكتبه انظر : قاسم عبده قاسم : الرؤية الحضارية للتاريخ ـ قراءة فى التراث التاريخى العربى (دار المعارف ١٩٨٥م ـ طبعة ثانية) ، ص ١١٩ ـ ص ١٣٣ .

(٤) السيرة ، جـ ١ ص ١٦٧ ـ ١٦٨ .

(٥) السيرة ، جـ ١ ، ص ٤ .

(٦) المقريزى ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، جـ ١ ، ص ٢٢ .

(٧) السيرة ، جـ ١ ، ص ٦ ـ ص ٨ .
(٨) السيرة ، جـ ١ ، ص ٩ .
(٩) السيرة ، جـ ١ ، ص ١٠ .
(١٠) السيرة ، جـ ١ ، ص ١١ .
(١١) السيرة ، جـ ١ ، ص ١٣ .
(١٢) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٦٣ ، حيث يذكر أن صلاح الدين الأيوبى شرع فى بناء القلعة سنة ٥٧٢ هجرية .
(١٣) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٤ ـ ص ٢٥ .
(١٤) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٢٢٩ ـ ص ٢٣١ .
(١٥) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٩ .
(١٦) نفسه ، جـ ١ ، ص ٣٠ ـ ص ٣٦ .
(١٧) السيرة ، جـ ١ ، ص ٣٧ .
(١٨) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٣٨٦ .
(١٩) السيرة ، جـ ١ ، ص ٣٨ ـ ص ٣٩ .
(٢٠) نفسه ، جـ ١ ، ص ٤١ ، ص ٤٩ .
(٢١) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ص ٣٣٩ ـ ص ٣٤٢
(٢٢) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٧٦ .
(٢٣) السيرة ، جـ ١ ، ص ٨٠ ، جـ ٢ ، ص ١٠ ، ص ٢٨ ، ص ٧٦ ، ص ٩٥ .
(٢٤) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٣٣٩ .
(٢٥) السيرة ، جـ ١ ص ٤٩ ـ ص ٦٢ .
(٢٦) يقول نص الرواية ان الخطاب الذى أرسله أيبك الى هلاون كان نصه : « خطاب من أيبك وقلاوون الى أيادى هلاون . اعلم أننا خاص الأعداء للولد بيبرس ، وأنت أيضا عدو له . فاذا طلع النهار فاركب أنت فى كامل رجالك .. » . وعندما يحاول أيبك نهب معسكر بيبرس الذى رحل الى مكان هلاون ، يتصدى له « عثمان بن الحبلة » وجماعته ، و « عقيرب » وجماعته ، و « حرحش » وجماعته (السيرة ، جـ ٢ ، ص ٦ ـ ص ٩ ، ص ٧ ـ ص ١١) .
(٢٧) السيرة ، جـ ٢ ، ص ٤٩ ، ص ٥٠ .
(٢٨) السيرة ، جـ ٢ ، ص ٣٦ ، ص ٣٧ ـ ص ٤١ ، ص ٤٤ ـ ص ٤٥ .
(٢٩) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٤٠٤ .

★ ★ ★



الدكتور أحمد عتمان

الآداب القديمة فى مجملهـــا شـــفوية مسموعة لا تدوينية مقروءة ٠ فوســـيلة النشر الأولى كانت الأداء الصـــوتى سواء بالانشاد أو الغناء ، التمثيل أو الالقاء ٠ ومن المقطوع به أن قلة قليلة جدا من مؤلفى الاغريق والرومان ــ على سبيل المثال ــ هم الذين كتبوا مؤلفاتهم بأيديهم ، فحتى بعدان عرفت الكتابة وشاع فن تدوين الأدب اعتاد المؤلفون أن يملوا أعمالهم على خدم يستأجرونهم لهذا الغرض ٠ وكانت عملية الاملاء هذه تتم بالمنزل أو فى الســـوق العامة ، فى الملاعب أو الحمامات بل وفى الغابات أثناء رحلات الصيد ٠ كما اعتـاد المؤلفـــون الاغـريق والرومان أن يقـرأوا أعمالهم على الجمهور شعرا كانت أم نثرا ٠ وهذا ما قيـــل حتى بالنسبة لمسرحيـــات سينيكا بالقرن الأول الميلادى حيث كانت الكتب والمكتبات وعادة القراءة قد انتشرت

ولعل الشاعر الهجائى أرخيلوخوس الذى ازدهر حوالى عام ٦٥٠ ق٠م هو أول شـاعر اغريقى نعرف بشىء من اليقين أنه نظم أشعاره مستعينا بالكتابة وان كان قد أفاد من التقنيات التقليدية للأدب الشفوى المسموع (١) ٠ ذلك أن ملحمتى هوميروس «الالياذة» و «الاوديسيا» لا تتضمنان أية اشارة الى معرفة بفن الكتابة أو عـلى الأقـل فـن تدوين الأدب آنـذاك ٠ فالعلاقات المميته (semata lygra) المشـــار اليها فى « الالياذة » (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثنايا اسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير الى نظام الكتابة الموكينية التى ربما

انتشرت بتوسع الامبراطورية الموكينية نفسها في نهاية القرن الثاني عشر ق٠م٠ وعلى أية حال نحن لا نملك الدليل على ذلك ٠ وفي الحقيقة قامت الحضارة الموكينيـة على ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الأول هو المتمثل في حضارة الآخيين الوافدين من الشمال ، والعنصر الثاني هو التراث المحلي للبـلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها في بلاد الاغريق ٠ أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية ، ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضـارات الشرق ٠ أما الأثر الشرقي ـ ولا سيما الفرعوني والفينيقي ـ على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج الى تأكيد ٠ وكان الحيثيون في آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة ٠ أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقـدير واستعملت لغة لم تفك طلاسـمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية ، واذا كان الآخيون شعبا من الأميين فانهم عندما قدموا من الشمال في اتجاه الجنوب وصلوا الى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد ٠ وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتـابة لم يـكن شـائعا في بلاد الاغريق الرئيسـية ابان العصر الآخر أي الموكيني ٠ وحدثت طفرة ملموسة عندمـا تبنى الاغريق الأبجدية السـامية الشمالية والتي أسـموها « الحروف الفينيقية » (grammata Phoiniksia) وهي حروف تشبه الى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا ٠ ولقد طور الاغريق في هـذه الابجدية حتى وصلوا بها الى ما نعرفه الآن باسم اللغة الاغريقية والتي لا تزال حية الى يومنـا هذا بالصورة المتطـورة التي يتحدث بهـا اليونانيون المحدثون ، لقد استعاروا في البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة ثم استبدلوا بتلك العلامات أشكالا مبتكرة تماما أي حروف جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية وربما أخذوها عن مصادر أخرى ٠ المهم أنهم في النهاية توصلوا الى الأبجـدية الاغريقية ولـكن ليس قبل منتصـف القرن الثامن ق٠م ٠

هذا ويقدم بيدج (D. L. Page) أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنهما تنبعـان بالفعـل من عدة مصـادر مختلفة (٢) ٠ وهذا يعني أنهما تقفان عند مصب تراث شـعري شفوي عريق له عدة روافد ٠ ومما لا شك فيه أن التقدم في فنون الكتابة والنسخ والتوسـع في تدوين الأدب يأتي على حساب عمل المنشد الملحمي الراوي للأحداث البطولية ٠ أي أن التدوين بصـفة عامة أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمي الأصلية ٠ اذ كان من الممكن أن تتحرر وتتجدد ملاحم هوميروس مع مـرور الزمن ، وكان من المحتمل أن تتبدد أيضـا لو لم يأت الطاغية الأثيني بيسيستراتوس ابان القرن السادس ق٠م ويؤسس نظاما جديدا للانشاد الملحمي يسمى النظام الرابسودي حيث اختفت قيثارة الراوي القديم وتزود الراوي المستحدث بدلا منها بعصا وكان عليـه أن يغني في كل مرة قصـيدة مكتملة أي أنشودة رابسـودية (rhapsode) تبدأ من حيث انتهت السابقة (esx hypolespseos) ٠ النظام الانشـادي الذي أسسه بيسيستراتوس اذن يقـوم على الالقاء من الذاكرة اعتمـادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع اليه في أي وقت ، وهو النص الذي صار يعرف فيما بعد باسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس ، واذا كان هـذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فانه قد قضى على كل فرصة للتجديد في تقنية الشعر الملحمي ٠ وهذا أمر طبيعي بالنسبة لفن يدون بعد أن كان قد بلغ قمـة النضج معتمدا على التقنيات الشفوية ٠ ولقد كتب شيشرون الخطيب الروماني المفوه عام ٥٥ ق٠م تقريبا ـ أي بعد أن كانت الدراسـات الفقهية والتحقيقات العلمية في الاسكندرية قد انتهت وأثمرت وأصبحت نتائجهـا معروفة للجميع ـ وقال إن بيسيستراتوس طاغيـة أثينا هو الذي « قد رتب كتب هوميروس التي



لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه » (٣) واذا كان هذا صحيحا فان الأشعار الهومرية – وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا – كانت تنشد فى أعياد الباناثينايا الاثينية فيما قبل عام ٥٢٧ (٤) ٠

ويقول معارضو النظرية الشفوية لنشأة الشعر الملحمى وطبيعته بأن حصول الاغريق على تقنية الكتابة أو تطورها هو الذى سهل عملية ابداع قصائد ملحمية مطولة كانت فى الأصل عبارة عن أغانى بطولية قصيرة ومتفرقة عرفتها عصور ما قبل الكتابة والقراءة ٠ انها لمشكلة حقيقية أن نحاول الاجابة على التساؤل المطروح كيف قفز المعدل التقليدى للأغنية البطولية القصيرة (الذى كان لا يزيد على وقت جلسة واحدة كما سنرى من خلال معطيات الأوديسيا الهومرية) ، الى ذلك الطول الهائل الذى نجد عليه ملحمتى هوميروس ؟ أن هذا الحجم فى حد ذاته يشى بأن الملحمتين نشأتا فى مجتمع يعرف القراءة والكتابة كوسيلة لتداول الأدب، ولكن غير ذلك فلا يمكن أن تكون « الالياذة » و « الأوديسيا الا ملحمتين قامتا على تقنية الرواية الشفوية التى تمثل بالنسبة لهما حجر الزاوية فى فهمهما وفى فهم طبيعة الشعر الملحمى ككل ٠

وعندما جعل الاغريق فى أساطيرهم « منيموسينى » Mnemosyne **(الذاكرة)** أم ربات الفنون Mousai فانهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم الشفوى يعتمد أساسا على الذاكرة فى بقاءه عبر العصور ٠ ولقد ظل هذا المعنى موجودا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب ٠ وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الاغريقى لابد وأن يعى دروس الماضى ، فعلى الشاعر مثلا قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الاسطورى والروايات الملحمية الشفوية ٠

لقد فقد التراث الشعرى الشفوى الذى كان موجودا فيما بين العصر الموكينى المزدهر وفترة ظهور هوميروس ثم العصر الكلاسيكى الذى عرف فى بدايته الاغريق فن الكتابة والتدوين٠ ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل وعلى الأدب الاغريقى بعامة ٠ فهو مثلا صاحب الفضل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد المبتدع أى أن يبقى الأدب أمينا على التراث القديم ٠

ومع ذلك يضيف اليه معطيات العصر الجديد . هذا ملمح واضح في ملحمتي هوميروس . اذ تتبنيان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمي الى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه . بل ان هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح الأدب الاغريقي ككل وضوحا وتأثيرا . بمعنى أنه يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية في القدم بيد أنه يتحدث عن مجتمع معاصر أي - على سبيل المثال - أثينا القرن الخامس ق.م بالنسبة للمسرح .

يرد في « الاوديسيا » (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٥٢) .

« كان المنشد ذائع الصيت يغني لهم وكانوا هم يجلسون في صمت منصتين له . كان يغني لهم عن عودة الآخيين المفجعة من طراودة والتي أوجبتها الربة بالاسى أثينية . وبعد ذلك خاطبت (بنيلوتي) المنشد الرباني والدموع تترقرق في عينيها :

أي فيميوس أنك لتعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى ، انك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون .

غن لهم واحدة منها وأجلس الى جوارهم ودعهم يحتسون في صمت كئوس الخمر واترك هذه الأغنية الحزينة التي تجلب الاسى الى أعماق قلبي حيث أن حزنا لا ينسى يسقط علي وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجي الذي ذاع صيته في هيلاس وأجوس .

فرد عليها (ابنها) تليماخوس الحكيم قائلا :

لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التي تواتيه فلا لوم على المنشدين ، انما زيوس هو الملوم فهو الذي يعطي كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية فلا تثريب على الرجل (أي فيميوس) أن يغني مصير الدائنين (الاغريق) المؤسف لأن الناس في الغالب يشنون على الأغنية التي تسبيح اليهم نغماتها للوهلة الأولى » .

وسنتوقف بعض الوقت عند هذه المقطوعة الهومرية لأننا نستطيع من خلالها أن نتعرف على طبيعة الشعر الملحمي بعامة وطبيعة عمل المنشد وتقنياته الشفوية بصفة خاصة ، فالصياغة اللغوية في هذه الفقرة المؤثرة نمطية الطابع ، بمعنى أنها مفعمة بعبارات من المألوف الملحمي تتكرر كثيرا في « الاليـاذة » و « الأوديسيا » مثل « المنشد ذائع الصيت » أو « المنشد الرباني » و « بآلاس أثينة » و « العودة المفجعة » وما الى ذلك . بيد أن الفقرة ككل مريحة وتبدو تلقائية تنبع من روح الشاعر بلا عناء أو تعسف لأن النمطية فيها لا تصل الى حد الآلية . وبعبارة أخرى نريد القول بأن أسلوب هوميروس السلفي متجدد يجمع بين أسلوب العصر الموكيني القديم من جهة ولغة عصر هوميروس نفسه ، بل ولغة الأجيال والقرون الواقعة بينهما من جهة أخرى . ولا ينفي قولنا هذا أن العنصر السلفي عند هوميروس هو الأغلب . يتميز هوميروس اذن بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي- مع ذلك تخلق انطباعا بالأصالة والواقعية . فكما أن تكرار هـذه العبارات والحوادث هو نتـاج طبيعي لتراكم الرواية الشبفوية فانه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبـارات في ذهن الراوي وهو يحفظ الأغاني وفي مخيلة السامع وهو يتمتع بالانصات له . كما يتسم الأسلوب الملحمي النمطي عند هوميروس بالحيادية أي أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه ويرسم ما يشاء من صور للأحداث والشخصيات . وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهـور الى تركيز الانتباه في كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه .

لم تك لغة هوميروس اذن لغة الحـديث اليومي بين النـاس في عصره ، أنها لغـة اصطلاحية مصطنعة من حيث أنها بناء شعري

ضخم وعريق يتضمن عناصر من المفردات والتعبيرات التى يرجع بها التاريخ الى عصور سابقة على هوميروس تقع فيما بين قرنين وخمسة قرون . وأوضح مثل على ذلك الصفات الملحمية التى تعد سمة بارزة لنظام لغوى نمطى فى أعلى مراحل تطوره . لقد توارث المنشدون جيلا بعد جيل صفات معينة عن بطل اسطورى مثل أوديسيوس ، صاروا يلتزمون بها فى أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل الا مقرونا باحدى هذه الصفات . فهو « الالهى » أو « شبيه الألهة » أو « الصبور كالالهة » أو « مدمر المدن » أو « ذو الحيل الكثيرة » أى « واسع الحيلة » . وابنه تيليماخوس يوصف بأنه كذلك « شبيه الالهة » أو « ابن أوديسيوس المحبوب » . أما أجامنون فهو « السيد » أو « ملك البشر » وهكذا مع بقية الشخصيات . وغالبا ما يذكر هوميروس الها من الآلهة أو بطلا من الأبطال مقرونا باسم الاب متبوعا بالصفة التقليدية له مثل قوله « بنت لابس الدرع أيجيس (اى زيوس) تريتونى » ويعنى الربة أثنية . أو قوله « نيستور بن نيليوس الجد العظيم للآخيين » على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها الى رصيد بطل ما ، بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمى المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا واعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال ، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين . ولاشك أن اقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الاتساق عبر كل الأناشيد الملحمية كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال ومتابعة سيرهم (٥) .

هذه النمطية هى التى سمحت للشعراء الذين لا يعتمدون على الكتابة ــ بل على الحفظ والرواية الشفوية ــ أن يطوروا أغانى البطولة القصيرة الى قصائد ملحمية مطولة ، معقدة الحبكة ومتشابكة المحتوى . فمثل هذه القصائد تفوق كما وكيفا طاقة أى شاعر يختار كل كلمة فى كل فقرة اختيارا خاصا ومدققا ووفق ما تقتضيه كل مناسبة وكل سياق على حدة . ان ضرورة أن يكون الشعر الشفوى ذو الحجم الكبير نمطيا أمر تؤكده دراسة كل من هوميروس والأدب الشفوى المتبقى فى كل من يوغوسلافيا وجنوب روسيا وقبرص وكريت . لقد أثبتت هذه الدراسات أن الأشعار الملحمية الأقل تعقيدا أو الأقصر والأبسط تعبيرا . هى أيضا الأقل نمطية ، بينما أفضل الأشعار الملحمية وأطولها هى الأغنى فى الصيغ النمطية . ولوحظ أن الصيغة النمطية تزيد من قدرة المنشد الملحمى الموهوب على الابتكار ولا تضعفها أو تخنقها كما يمكن أن يتبادر الى الذهن . فهذا المنشد يقبل تعبيرات وتقنيات اصطلح عليها وقبلت منذ زمن بعيد أى أنها اكتملت نضوجا واكتسبت رسوخا وصارت من المألوف التقليدى . ولكنه مع ذلك أى المنشد يبذل أقصى جهده ليضيف من عنده ما يحقق له حسن الاستماع وذيوع الصيت والاعتراف بالأصالة .

وتشهد الفقرة المقتطفة سلفا من «الأوديسيا» بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس بل وربما فى العصر الموكينى نفسه ، اذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة أو أنها لا تعجب من يسمعها ولا تروق لهم ولا تحرك مشاعرهم . ونفهم ذلك من تلك المقطوعة نفسها أن جمهور الأناشيد المحلية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد لانه اثر فى تداولها وتجويدها . اذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه لتعديل أو التبديل ، الاضافة والاعادة أو الحذف .

كان المنشد الملحمى يخاطب اذن السامعين وأبصارهم فى الوقت نفسه لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد وانما كذلك برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه الآخرين . وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب عددا من أغانى البطولة التى تمجد أبطالا ينتمون الى

العصور القديمة المجيدة وكان يملك أن يلبى بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله والا فسيتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتشويقا أو أنسب للزمان والمكان الذى يقف فيه (قارن « الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه) .

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات سيرة أحد الأبطال الاسطوريين لاناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل . ولما كان عقل هذا المنشد لايتميز بحرفية « شريط للتسجيل » فمما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان الى آخر وفى كل مرة ينشد فيها ولو كان فى المكان نفسه ولنفس الجمهور . اذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى « المألوف الملحمى » وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة .

لم يكن عمل المنشد مجرد اعادة « اخراج » لنص محفوظ عن ظهر قلب وانما كان بمثابة « اعادة خلق » لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصا لمناسبة معينة . كان المنشد يدخل من التغييرات والاضافات فى القصة التى يرويها مايراه متمشيا مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين . يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد .

ونعود الى عبارة « المنشد ذائع الصيت » الواردة فى الفقرة الهومرية التى اقتطفناها سلفا فهى تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقا لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان والا فما فضل منشد على آخر ، والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الانشاد نوع من المفاضلة مما يدل على أن جمهور السامعين كان يلعب دورا مهما فى عملية الانشاد الملحمى ومن ثم فى ترسيخ تقاليده .

واذا أردنا ان نضرب مثلا على تدخل هوميروس بموهبته الخلاقة كمنشد فى الموروث المحلى نشير الى حديثه عن الميرميدونيين (« الالياذة » الكتاب السادس عشر ابيات ٢٥٩ - ٢٦٧ ، حيث يقول :

« على الفور انفلتوا الى الطريق الجانبى مثل الزنابير التى عادة مايستثيرها الصبية ويدفعونها من اوكارها على جانب الطريق فتهتاج بسبب هؤلاء الصبية الذين ببراءة ودون وعى يجلبون الخطر لكثير من المارة .

فهى زنابير اذ تصادف أن اقترب منها مسافر دون قصد استجمعت كل قواها وهجمت عليه فكل واحد منها يندفع سابحا فى الفضاء ومدافعا عن ذويه انه يفتدى اخوانه بالقلب والروح هكذا اندفع الميرميدونيون من السفن »

فمثل هذا التشبيه المركب ليس من جنس الجو البطولى العام والتقليدى السائد فى « الالياذة » انه - كما يقول كيرك من اضافات الشاعر المنشد وهو بذلك يعكس تفكير وذوق جمهور القرن الثامن ق.م . لقد طمع كل جيل من المنشدين الاغريق القدامى - كما يفعل منشدو يوغوسلافيا المحدثون مثلا - فى أن يترك بصمة مميزة له فى الموروث الملحمى (٦) .

يخاطب أوديسيوس ويمودوكوس المنشد ويقول (الأوديسيا) الكتاب الثامن بيت ٤٨٧ - ٤٩٨) :

« أى ديمودوكوس أننى امتدحك من بين سائر الناس فمن المؤكد أنها هى ربة الفن موسا بنت زيوس ان لم يكن أبوللو نفسه هو الذى علمك .

لأنك وأنت تحكي حكاية الآخيين

بمنتهى الدقة والنظام Kata Kosnon تبدو وكأنك كنت هناك معهم بنفسك أو على الأقل سمعت الحكاية ممن كانوا هناك ٠

فلتنتقل الى جزء آخر من الحكاية ٠٠ غن لى حكاية الحصان الخشبى الذى صنعه أبوس بعون من الربة أثينة ، ذلك الشرك الذى ملأه أوديسيوس بالجنود ووضعه داخل قلعة المدينة (طروادة) ٠ فهؤلاء الرجال هم الذين دمروا طروادة ان استطعت أن تحكى لى هذه الأشياء كما وقعت بالفعل سأحدث الناس كافة عنك وسأخبرهم كيف منحتك الربة ـ وبسخاء شديد للغاية ـ موهبة الغناء السحرى » ٠

فأوديسيوس المتخفى هنا يتحدث الى المنشد ديمودوكوس ويطلب منه التغنى بأحداث الحرب الطروادية ولا سيما حيلة الحصان الخشبى التى ساهم فيها أوديسيوس نفسه ٠ وهنا نلاحظ اصرارا شديدا على الحقيقة ، فمما يدهش أوديسيوس أن ديمودوكوس يروى ما دار فى طروادة وكأنه كان هناك أو كأنه نقل ما قاله عن شاهدى عيان ٠ وهو يرى فى ذلك ما يؤهل هذا المنشد ليكون أفضل المنشدين طرا ٠

وهكذا قد يندمج بعض السامعين فى الحدث الملحمى فيقاطعونه ويتدخلون فيه كما فعلت بنيلوبى مع فيميوس ٠

وكما فعل أوديسيوس (والملك الكينووس) مع ديمودوكوس عند هوميروس ٠ وقد يصل المنشد الهومرى بجمهوره الى حد الجزل وفقدان الوعي فهذا ما تشهد به محاورة « ايون » لأفلاطون ٠ بل هذا الجزل الملحمى موجود فى أسطورة السيرينات عند هوميروس فهن يسحرون الأحياء والأشياء بصوتهن الرخيم منفردا ٠

يقول عنهن هوميروس (الأوديسيا الكتاب الثانى عشر بيت ٤٤ وما يليه) ٠ أنه عندما اقترب منهن أوديسيوس شعر بهذا السحر حتى قبل أن يصل صوتهن الى أذنيه ٠ اذ لاحظ أن الرياح قد توقفت وأن أمواج البحر المتلاطمة قد سكنت ٠ فصوت السيرينات حلو كالعسل (Meligerys) لقد نادينه بالاسم وقلن له (أبيات ١٨٩ ـ ١٩١) ٠

« تعالى نمتعنك فتسمع منا ما ليس لك به علم فنحن على علم بكل شيء فعله الاغريق والطرواديون بأمر الآلهة فى طروادة الشاسعة

بل نعلم كل ما يحدث على وجه الأرض » ٠

فمادة السيرينات هى الحرب الطروادية وهكذا يظهرن وكأنهن منشدات ملحميات مثلهن فى ذلك مثل فيميوس وديمودوكوس مع الفارق فى أنهن يعرفن ليس فقط كل ما دار فى طروادة بل وفى الدنيا كلها ٠ المهم أن معرفة الحقيقة هو ما يلح المنشدون والسامعون كذلك على طلبه ٠

ولقد لعب أوديسيوس نفسه دور المنشد فى قصر الملك الكينووس حيث أقيمت له وليمة واستمع فيها الجالسون لما دار فى طروادة ٠ على لسانه ويقول الكينووس معلقا على رواية أوديسيوس (الأوديسيا الكتاب الحادى عشر بيت ٣٦٨) ٠

« لقد سردت الحكاية كما لو كنت منشدا » . والفعل المستخدم هنا هو Katalegein ويعنى لا مجرد سرد الحوادث بل تقديم قائمة Katalogos مرتبة ومنسقة للشخصيات والأحداث ٠ وهذا ما يذكرنا بقائمة النساء وقائمة السفن الواردتين فى ملحمتى هوميروس واللتين دار حولهما جدل عنيف بين دارسى ونقاد هوميروس ٠ على أية حال يتقدم أوديسيوس بنفسه ليروى قصة طروادة ومغامراته هو شخصيا فيها فهو شاهد عيان وصانع الحدث الملحمى ومن ثم فهو الأقدر على حكايته وتلبية رغبة الجمهور فى سماع الحقائق ٠

وفى احدى فقرات « الالياذة » (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ ــ ٤٩٢) يقول هوميروس :

« أخبرننى ياربات الفنـــون يامن تنزلن منازل الأوليمبوس فأنتن الهـــات موجودات هناك ، بكل شىء عليمات أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا أخبرننى من هم قواد الاغريق ومن هم سادتهم فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم ولا أن اسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى • ان لم تذكرننى أنتن ربات الفنون الأوليمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا الى طروادة » •

فهنا يتضح تماما هدف الشاعر وحرصه على الدقة فى نقل أسماء القواد ووصف الأحداث ولكنه يرى أن لا قبل له بكل ذلك مالم تلهمه ربات الفنون • وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا استهل هوميروس ملحمتيه « الاليـــاذة » و « الأوديسيا » بالتضرع لربة الفن أن تغنى له وتلهمه • ذلك أنه يسعى الى سرد الحقائق وهن وحدهن القادرات على مثل هذا العمـــل الشاق •

والمنشدون الملحميون فى « الأوديســيا » يسلون هذا البطل أو ذاك ممن اشتركوا فى المعارك التى هى موضوع أغنياتهم وربما يكون فيميوس (٧) أو ديمـودوكوس (٨) صــورة لهوميروس نفسه كمنشد ملحمى ملهم يتتلمذ على الآلهة • ولقد كانت المناســبة المعتادة والملائمة لحفلات الانشـاد الملحمى هى وليمـة الملك فى قصره عندما يجلس الحضور ــ وبعضهم قد يكون من الضـيوف الغرباء ــ على الموائد المصفوفة • ومن حولهم المغنــون الذين ربما يصاحب غناءهم رقص مناسب كما حدث فى حفل زواج أبناء ميذيلاوس • وقد يقع الغناء الملحمى فى الهواء الطلق كما حدث فى بلاد الغاياكيين ، وفى الولائم يبدأ الانشاد الملحمى بعد أن يفرغ الجالسون من الطعام ويستـمر هذا الانشاد حتى يندمج الجميع فيه فيتأثر أحدهم ويقاطعـــه ثم يشرعون فى الانصراف للنوم • وفى الغالب يمتع الانشــاد الملحمى نفوس السامعين والا فان أحدهم سيتدخل فى عمل المنشد كما حدث عندما تدخلت بنيلوبى فى عمل فيميوس وكما تدخل الملك الكينووس فى عمل منشده ديمودوكوس عندما لاحظ أن أغانيه لا تسر الضيف المجهول (أوديسيوس). والانشاد الملحمى طابع عام فى أحداث «الالياذة» والاوديسيا فهو موجود فى كل مكان (٩) وفى « الاوديسيا » يتحدث يومايوس عن منشدين متجولين يمكن استئجارهم وهم الى جانب الانشاد الملحمى يمارسون فنون العرافة والطب وما الى ذلك •

نقطة مهمة ينبغى أن لاتفوتنا وهى أن حفلات الانشاد المذكورة فى ملحمتى هوميروس لا تنم عن أنها كانت تتناول أعمالا ضخمة فى حجم « الالياذة » و « الأوديسيا » الا أن الجو العام يوحى بأنه من الممكن وجود وشيوع مثـــل هاتين الملحمتين •

ولعل أشهر منشد ملحمى هو ذلك الذى يتحدث عنه النشيد الهومرى « الى أبوللو » وجاء فيه :

« أى أبوللو وأرتميس ألتمس منـــكما الرحمة والعطف وبعد فوداعا لكم جميعــا ولتتذكروا من الآن فصاعدا أيتها العـــذارى عندما يأتيكن هنا فى قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن •

يا عذارى أخبرننى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين جاءكن هنا وبعث فى نفوســـكن السرور أكثر من غيره فلتجب كل واحدة منكن ولتكن اجابتكن الجماعية هنــــاك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية أغانيه هى أجمل الأغانى جميعا الآن ومستقبلا وسأحمل صيتك معى طيبا أينما حللت متجولا فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها •

وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به فهذه الفقرة تكشف النقاب عن ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن لأنهن كن يرقصن فى أثناء انشاده • انه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرا •

ولقد أدخل المنشد بعض الكلمات والعبارات على موضوعه لكى يحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته • ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه • ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى وهو الأمر الذى قبله توكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم • ومن العسير أن نقبل نسبة هذا النشيد الى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما اذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان • ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته ويطالب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر • انه بأسلوب يؤكد به المنشد الملحمى ذاته لأنه يزج بعمله الى أعماق الناس وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط ويستغل شهرة المكان المقدس — أى ديلوس — الذى تنشد فيه الأشعار • ونلاحظ أن المنشد هنا مغنى جوال وان كان يقطن خيوس وهو واحد من مجموعة أو مجموعات من الشعراء المتجولين الذين يعرفهم ويعرف أنه أفضلهم • ولقد أثبتت الدراسات أن «أبناء هوميروس» (Homeridai) كانوا فعلا يقطنون خيوس وأنه كانت هناك أشعار ملحمية أخرى غير « الالياذة » و « والاوديسيا » (١٠) •

كان المنشدون الملحميون يسمون «المغنون» (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس Phorminx أو كيثاريس Kitharis ثم سمى المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى Rhapsodoi والكلمة تعنى الذين « يرتقون » أى يصلون الأغانى بعضها ببعض فهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى « أرتق » والكلمة ode بمعنى « أغنية » • ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الانشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سبق أن ألمحنا •

أما الوزن السداسى نفسه (Hescametron أداة الشعر الملحمى القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو •

فما كان ليصل الى ما هو عليه من قوة وعظمة عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطور والصقل • انه وزن يقوم على التقسيم الكمى لا الكيفى أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقطرها أى على الزمن الذى يأخذه كل منهما فى النطق • ومع أن الشعر الأوروبى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فانه من الراجح أن التقسيم الكمى كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهندأوربية بصفة عامة • فهو موجود فى السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال • وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة • لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق • وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعى كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة فى العملية كلها • واصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا •

والوزن السداسى مكون من ستة أقدام وكل قدم مكون من داكتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (ب ب —) • ويمكن استبدال أى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون بقدم سبوندى أى مقطعين طويلين (— —) بل ان القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (ب —) •

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسى فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الحيثى القديم ، وقيل أنه جاء من جزيرة كريت المينوية ولكننا لا نعرف من لغة هذه الحضارة ما يكفى للتثبت من ذلك • الأرجح اذن أنه اخترع اغريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند الأوربية • وقد عاش هذا الوزن فيما بين ١٤٠٠ ق•م• تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى • وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث انه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول الى الأغانى القصيرة للغاية •

واذا قورنت « الالياذة » و « الاوديسيا » كملحمتين على التقنية الشفوية بملاحم تلتها فى عصور صارت القراءة والكتابة فيها أمرا شائعا ستتضح الصورة أكثر فأكثر ، فملحمة أبوللونيوس السرودسى « الارجونوتيكا » أو « رحلة السفينة أرجو » تبرز فيها ملامح التدوين والتحقيق فالملحمة نفسها نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع بعكس ملاحم هوميروس الانشادية التى تغنى أمام جمهور منصت ، ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبوللونيوس أنها ملحمة مصطنعة أغلبها من صنع الخيال أو على الأقل غير واقعية وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان • وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الاينيادة» «لفرجيليوس» و « الفردوس المفقود » « لميلتون » فعالمهما من صنع الشاعر وهو شىء ينبغى أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر الملهم الذى يمثل ينبوع الشعر الملحمى الأصيل والقائم على التقنية الشفوية لا التدوينية وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد •

ولقد أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين « الالياذة » و « الاوديسيا » وبنيتهما المعقدة فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر وحتى لومان D. Lohmann الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لاثبات هذه النظرية يقول ان هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الاغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أعاد من تقنيات الكتابة والتدوين (١١) •

واتجهت الأنظار مؤخرا الى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور ، وتتراكم الدراسات (١٢) التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى • لأن الفولكلور الافريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الانسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى • اذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة •

بيد أن الساحة الافريقية هى التى لازالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى • وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية •

ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء الى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى « افتراضى » بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى الى الأذهان •

. ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين فى هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة ـ خارج أفريقيا ـ كانت متواضعة جدا لا ترقى الى مستوى « الألياذة » و « الاوديسيا » من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب واتقان الحبكة الملحمية ، ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن « الالياذة » و « الاوديسيا » لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الاستعانة بفن الكتابة أى أنهما ليستا شفويتين .

وجاء شعراء بامبارا Bombara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل « الالياذة » و « الاوديسيا » معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى . فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ اثنى عشر حدثا ملحميا وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء ـ المنشدون وراثة هذه التركة الملحمية الضخمة . وتتخصص النساء منهم فى أغانى المديح أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين ، الحكام والقواد ، الملوك ، والمؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك ، ويتم انتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد اختبار مواهبهم . وكل منهم يتخصص فى العزف على آلة موسيقية محددة . وتستمر فترة التدريب من خمسة الى عشر سنوات . وتجمع بين التربية البدنية والذهنية (١٣) .

يتراوح حجم حفلة الانشاد الملحمى طولا وقصرا من مجتمع الى آخر . وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الانشاد الملحمى ـ ولقد سبق أن تناولنا حفلات الانشاد الملحمى المذكورة فى « الالياذة » و «الاوديسيا» ونحن نعود اليها الآن لنلقى نظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث فى أفريقيا . ولنطرح السؤال التالى : فى طبعة أكسفورد تبلغ « الالياذة » ١٥٦٩٣ بيتا و « الاوديسيا » ١٢١١٠ بيتا فكيف كان المنشد الملحمى يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرا على متابعته ؟

وقبل أن نصل الى اجابة على هذا السؤال ننوه الى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه انشاد « الالياذة » و « الاوديسيا » فى ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة .

اذ عقد الباحث نوتوبولوس(J. A. Notopoulos) مقارنة بين المنشد الملحمى الاغريقى القديم والمغنين اليونان المحدثين فى جزيرتى كريت وقبرص فهؤلاء المحدثون ينشدون أغانى شعبية فى وزن يتكون من خمسة عشر مقطعا وهو ما يقترب من طول الوزن السداسى . لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف فى الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات ، فمتوسط سرعة الانشاد اذن ٩٫٧٣ بيتا فى الدقيقة الواحدة . واذا أنشدت « الالياذة » بهذا المعدل ودون توقف فانها تستغرق ٢٦٫٩ ساعة وتستغرق الأوديسيا ٢٠٫٧ ساعة ، ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطأ .

واذا وضعنا فى الاعتبار قدرة الجمهور الاغريقى القديم على البقاء فى المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة تياترية وأخرى كوميدية فى اليوم الواحد ، اذا وضعنا هذا فى الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الانشاد منصتا ومتابعا نهار يوم كامل .

والمشكلة هى أنه كما تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لانشاد « الالياذة » أو « الاوديسيا » ومن هنا ذهب التفكير الى

الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام ، ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الانشاد الملحمى أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة فى تركيا على سبيل المثال (١٥) ٠

لقد سبق أن قدم لنا باروا (C.M. Bowra) نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبيك Uzbek وكارا كيرغيز **Kara Kirghiz** فالمنشد ساجيمباى أوروزباكوف Sagymbai Orezbakov (١٨٦٧ ــ ١٩٣٠) أملى فى عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية بلغ طولها أربعين ألفا من الأبيات ٠

ويقال أن لديه مخزون ملحمى يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفا من الأبيات ، بينها على الأقل قصيدتان بطول القصيدة نفسها التى أملاها ٠ ولم يكن هذا المغنى فريدا بين قومه فله ــ كما يقول باورا ــ أنداد كثيرون ٠ ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة اذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون فى مجموعات كل منهم يردد الأغانى نفسها على نحو أو آخر ٠وفي كاراكيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنا قوميا يعتد به كل مواطن فيحاول أن يحترف الانشاد ويتقن الحفظ (١٦) ٠ ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه فى مجتمع مماثل حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمتا اعتمادا على التقنية الشفوية ٠

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيرى كاندى روريكى Candi Rureke من قرية بيسى (Bese) فى كتيسيمبا ملحمة البطل موريندو Murndo وهى ملحمة طويلة جدا وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة ، أما حبكتها الملحمية فهى غاية فى التعقيد والاتساق ٠ وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه التسمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها ٠ كان تسجيل هذه الملحمة الافريقية يتم فى اطار حفل عادى يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل ٠ ولقد أخذ دارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الافريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد فى « الالياذة » و « الاوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفوى أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة (١٧) ٠

وفي أغلب المناطق الافريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الانشاد الملحمى ٠ ولدى قبائل نيانجا Nyange نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل ٠ ويلبس منشدو قبائل المونجو Mongo قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة ٠ أما منشدو الفانج فيضيفون الى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره ٠ ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس ٠ ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوريا خاصا وضارب فى أعماق الشعر الشفوى الملحمى ٠ فمثلا عصا منشد قبائل النيانجا ــ كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر ــ ترمز الى عصا البطل مونيدو ومالها من قدرات سحرية ٠ ويؤكد بعض منشدو المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروسا فى استخدامها من معلمين متخصصين (١٨) ٠

وتتضافر هذه النتائج التى توصل اليها علماء الفولكلور الافريقى مع معطيات المادة العلمية التى جمعها كل من لورد (A.B. Lord) وبارى M. Parry (١٩) فلقد التقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم

الملحمية دون أية رؤية مسبقة • معندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جوابا ووقعوا فى حيص بيص والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبا تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك ، بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة فى المنشد الجيد هى الصوت القوى الجميل والمخزون الملحمى الكبير من سير وأغان وحكايات والدقة فى سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمى بالآخر ولا تقع أخطاء وكلما توافرت هذه الميزات فى المنشد الملحمى طال حفل الانشاد • فالمنشد الأشهر افدو ميديدوفيتش Avdo Mededovic من بيجيلوبولجى (Bijelo Polje) يتباهى بأنه فى حين يغنى الآخرون الحكاية فى خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى الحكاية نفسها • وهذا دليل على أن المنشد المحدث — كالمنشد الهومرى — يتدخل فى الموروث الملحمى بموهبته الخلاقة وهذا ما يعتمد على قدراته الابداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى • ومع ذلك فان المنشدين المحدثين جميعا — كمنشدى هوميروس — يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمى ولا يحكون سوى الحقائق والهدف الرئيسى للمنشدين المحدثين — كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس — هو امتاع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره • ولقد لاحظ البحاثة لورد أن أفدو مديدوفيتش سالف الذكر — يخلع على شخصياته الملحمية لمسة انسانية آسرة مما يعنى أن الانشاد الملحمى بالنسبة له — كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس — كالاخراج المسرحى الخلاق أو كالأداء المبدع للسيمفونيات بمعنى أن كل حفل انشادى له مذاقه الخاص ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغانى الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة •

---

(١) راجع :

G.S. Kirk, Homer : The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daickes and A. Thorlby (Aldus Books, London 1972). pp. 155-171.

وقارن د• أحمد عتمان : الشعر الاغريقى ، تراثا انسانيا وعالميا (سلسلة عالم المعرفة الكويتية مايو ١٩٨٤) ص ١٣ — ٧٥ •

(٢)

D.L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford, 1955 Ch. VI and Cf. Idem, History and the Homeric Eliad (University of California Press 1972), Passim.

(٣)

Cicero, De Uratore, 111, 137.

(٤) د• أحمد عتمان ، سبقت الاشارة اليه ، ص ٢٠ — ٢٢ •

(٥) انظر :

M. Parry, L'Epithéte traditionelle dans Homére, Paris 1928 repr in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971), Passim.

• وقارن

J. B. HainsWorth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90-98.

(٦)

Kirk, Op. Cit., pp. 160-161.

(٧) ورد ذكر فيميوس فى « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الأول بيت ١٥٠ — ١٥٥ ، ٣٢٥ — ٣٧١ ، ٤٢١ — ٤٢٤ ، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ — ٢٦٣ الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠ — ٣٣٧ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ — ١٤٧ ، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩ •

(٨) ورد ذكر ديمودوكوس فى « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الثامن فى فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٢ — ٢٨ •

(٩) راجع « الالياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٤ — ٤٩٥ ، ٥٢٥ — ٥٢٦ ، ٥٦٩ — ٥٧٢ ، ٥٩٠ ، ٦٠٦ ، الكتاب الرابع بيت ١٧ — ١٩ الكتاب الخامس بيت ٦١ — ٦٢ ، الكتاب التاسع بيت ١٨٦ — ١٩٥ ، الكتاب العاشر بيت ٢٢١ — ٢٢٨ و ٢٥٤ الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ — ١٤٧ •

(١٠) د. أحمد عثمان ، سبقت الاشـــارة اليه ، ص ٧١ ـ ٧٥ .

(١١)
D. Lehmann, Dr. Kompsition der Reden in der Ilias. Berlin : De Gruyter 1970 (Intersuchunchungen Zur antiken Literature une Geschichte 6), Passim i cf. M.S. Jensen, The Hormeric Question and the Oral — Formulaic Theory, Museum Tusculnum Press. Copenhagen 1980, pp. 36-7.

(١٢) راجع :

D. Biebyck, The Epic as agenre in Congo Oral Literature (African Folklore, Ed. by R.M. Dorson, Bloomington, London Indiana University Press 1972, pp. 257-73.

Idem, The African Hercic Epic (Eournal of the Folklore Institute, 13, 1976), pp. 5-36.
D. Biebyck — K. Mateenc, The Mwinds Epic from the Banyanga (Congo Republic Berkley, Los Angeles, California University 1969.

(١٣) Jensen, Op. Cit., pp. 48-9.

(١٤) J.A. Notoupolos, Studies in Early Oral Poetry, ESPH 68 (1964) pp. 1-77.

(١٥)
I. Basgoz, The Tale — singer and his Audience, An experiment to determine the effect of different audiences on a «hikaye» performance (Folklore , Performance and Communication. Ed. by D. Den Amos and K.S. Goldstein, The Hayue, Paris, Mouton, pp. 143-203.

(١٦)
C.M. Bowera, Heroic Poetry, London, Macmillan 1952, pp. 330-367 esp pp. 355-356.

هذا ويرى جينسن أن ملحمتى هوميروس نصـوص شفوية محلاة أو على قوله :

«The Poet's Writinghand is simply a tool for the Oralmind» Jensen, Op. Cit., p. 81, ff.

(١٧) Cf. Jensen, Op. Cit., pp. 36-7, 45.

(١٨) Ibidem, p. 51.

(١٩) انظر الدراسات التالية :

A. B. Lord, The Singer of tales. Cambridge Mass. Harvard University Press (Harvard Studies in Comparative Literature 24), 1960.

Idem, Homer (Originality : Oral Dictated Tescts, TAPHA 84 (1953) pp. 24-34.

M. Parry — A.B. Lord, Serbocroation Heroicsongs, 1-11. Cambridge Mass Belgrade : The Harcard University Press and the Serbian Academy of Sciences 1953-4.

A. Parry A.B. Lord — D.E. Bynum, Serbo Croation Heroic Soncs Collected by M.P. III. Avds Mededovic : The Wedding of Smailargic Meho. Translated With Introduction ,notes and Commentary by A.B.L. with a translation of conversations Concerning the singer's life and time by D.E.B. Cambridge Mass. Harvard Press 1974.



مـوال

سبع سواقى بتنعى ، لم طفو لى نار

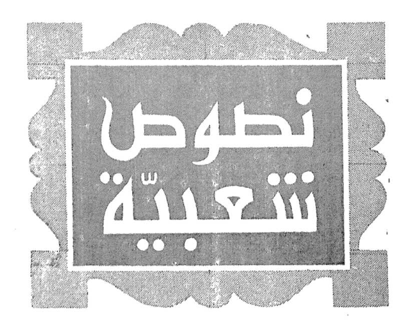
والنار بترعى فؤادى ، وأنا لم دريت بالنار

شط البحور مرقدى ، والموج بنالى دار

يامنية القلب قولى : وازاى عشق الجار

يبقى النظر ف النظر ، والقلب قايد نار

* * * *





(١)

وِنْ زغرتولى أغنى .. وافّرح قليب الحزينة
أنا عارف اللى قتلنى .. شَعْرَه مغطى جبينه

(٢)

سبب البلاوى ما هُنْتُو وشُور العزول كانِ صايب ،
يا شِورْت عقلى ما هُنْتُو فْراق الحبايب مصايب

(٣)

عجاجٍ عِلى فوق دُوَّر وكنس الحصى والاراضى
على بْنَيَّه لابسه مقَور لابسة عاج ويَّا قَراضى

(٤)

جانى طبيبى وشَرَحْ لى ويا عينى دَللى صبوره
ربيّت كلبى وجرحنى وَنَا رابطَهْ فى شَجُوره

(٥)

فراق الحبايب يا خيّى مر علقم والبل ماقدرت أسوقَه..

ياجابولى الطعام مر علقم مَرْضَان ماقدرت أدوقَــه ..

(٦)

تستاهلى العــز يادار وتسعين ليله فْراح

اتمخطر يَابوُ حجــل وسوار وخُد ليلتك للصباح

(٧)

مَنّيتنى والمنى طال وقطعت عنى الرسايل

خلّيتنى شبه لَطْفال أبكى ولى دمع سايل ..

(٨)

فــايت علينا يرَمّى أبو عاج ويًا قراضى

بعد العِشا قــال يا مّى بكّى الحصا ف الاراضى

(٩)

غزالة نازلة من جبلهــا وراخية شعور السوالف

ياعقلى وفكرى جبلها من عسى الله علينا توالف

(١٠)

تعال ياطبيب المبالى شق دَرْبى وهــات القلم والدوايا

وامسكنى من ايدى ودُرْ بى عسى الله تلقــى دوايا . .

(١١)

عيب الذهب قَصّ ونحاس وعيب الخيول الحرَانه

وعيب القبيلة من الراس وعيب الفتى من لسانَه

(١٢)

ونْ ماشيت ماشى ولد زين ومْنسب من جدّه وخاله

ونْ عاب عيبه وثنتيــن يقولو : الولد من خوَاله

(١٣)

أنا أوصّف فى زينة الطول وامْ يد مَلْـو السوارة

عليها خرْطه بخرطوم قليل وصفها ف العذارى

(١٤)

وعينى تراعى مقبل واخضر ويا وز العراقى

أنا وحبيبى لازم نقبّل مادام نوى ع الفــراقِ

(١٥)

واللى يداديك داديه وخلّى عيالك عبيدَه

واللى يعاديك عاديه ولو كان العمر ف إيْدَه

(١٦)

واللى تركنا تركناه وتركناه من البال واصل

ياقدح المحبة كفيناه على مال جوّا الحواصل

(١٧)

واليوم ياعينى ماتبْكيش وباتوا الطباب حداكى

ونْ أذّن الله ما تبكيش لاسعى واجيب لك دواكى

(١٨)

تعال ياطبيب المبالى شوف لى بكَا امّى وهات الدوا فى عــلاجى

ندرٍ علىّ ان بطل بكا امى تبقى البشارة علا بى

(١٩)

صاحب العيب لاتعابيه وصاحب العيب آهو نادم
وادى القلم تاه ف ايد راعيه واشحال عقل البنــادم

(٢٠)

وبنيّات بيرعن عجيلات وجاموس يامَطْول قرونه
ومن جرّب حب البنيات يفر النعس من عيونه

(٢١)

سلامة حبيبى .. حبيبى وسلامته من كل داء
وادى عينى بتبكى عليه بنحيبى هو اللى عارف بـدائى

(٢٢)

انتم على فكرى تِملِّــى وقصدى نجيكم زيــاره
يادمع عينى تملــى ملا دِنّين واربع زيــاره

(٢٣)

ليكم زمان ياحبايب مابِنْتُو ولا فجّت علينا روايحكم
شَمريناكم بالفين جنيه بنتو رحلتم الله يسامحكم

(٢٤)

واهادى لحبيبى سلامات ومع كل طيرٍ طـاير .
واسمع لحبيبى نغامات.. وادى ذِكْرِته فـالقلب سَاير

(٢ ٥)

ونتى يامصر فيكى الحسين حماكى وكل الاولياء يامصر فيكى..
وادى ربك ف القرآن ذكرك وحماكى

وتعيشى على كل الدوالى

(٢٦)

وِنتى يامصر يا أُمى حبيبتى وخيرك زايد علىَّ
ونْ مِرضِتْ إنتى طبيبتى وغلاوتك ف القلب طَيّـه

(٢٧)

ولِكِى ذكره أصيلة يامصر فى سَجلاَّت

وانتى على كل الدول مشهوره
وادى ربك ذكرك بآيات وانشاالله تعيشى منصوره

(٢٨)

وَنَا شفت يا خيى حمامات ورفرافين فوق لجبال..
ونا باهديهم سلام وتحيات ودايماً همَّا ف بالى

(٢٩)

ـ عِدِّ بعيده مراقيه وارضه حجر سَبْك مُونَه
دا الجن وآلاف سكنم فيه كيف العمل فى نزوله

. . .

ـ عِدِّ بعيده مراقية وارضِه حجر سِلك مونه
وانزل على الجن أهاديه والا ف أقلِّع سنونه

(٣٠)

ياقلبى اللى انتزع من جواجيه وياما جراله ما جـارى
على حبيب كان العشم فيه من اجله دمعى على الخد جارى

(٣١)

ياما فيكى رأينا العز يادار وكان الطيور يوْردُوكى
واليوم الليل سَنبَل لسْتار فرَّحُم يادار نسْيُوكى

(٣٢)

حبيب القلب أنا مـا ننساه   ومهما م الود والغلا جـابولى
حلفت يمين ما أنساه . .   والله مهما بالنغم دا يقولوا

(٣٣)

وزمان ماريت حْبَيبى ولا شافْتَه عيونى
هُو اللى كان مخلص لى بودُّه   واليوم قبل ماارميه رمانى

(٣٤)

ماتنْعيش ياعينى ماتنعيش   وباتوا الطبابا حداكى
ونْ أذّن الله ياعينى ماتنعيش   لاسْعى وأجيب الك دواكى

(٣٥)

قدّام بيتكم ياعرب بلوخيول   وكل حصانٍ بلجَامَه
ومن شاف زينة الطول يرتد لوكان الهلالى سلامه

(٣٦)

نبكى نبكى على فراقكم نبكى   ونبل عشب الجبالِ
على حبيبى عينى بتبكى   خلّى دمعى على الخد سالِ

* * *

(*) الواو : فن شعرى شعبى منتشر فى صعيد مصر ، ويطلق عليه أيضا اسم « المربع » فهو يعتمد مطلقا على نظام الشطرات الأربع بقافيتين بحيث تتحد ـ الا فى حالات نادرة ـ قافية الشطرة الأولى بقافية الشطرة الثالثة ، وقافية الشطرة الثانية بقافية الشطرة الرابعة ، كما يعتمد هذا الفن على التجنيس المغرق ـ أحيانا ـ فى التعمية ومن ثم يقتضى تظهيرا (كشفا) ، وعلى هذه الخصيصة النوعية (التجنيس) تقوم ظاهرة المساجلة بين شاعرين أو أكثر ، والتى تتخذ عدة تسميات كالمحاورة والمبادعة وغير ذلك من التسميات الدالة على المنافسة والتبارى · وعلى فن المربع أو الواو يقوم نص السيرة الهلالية فى صعيد مصر ، ونصوصه خارج السيرة بالغة الكثرة ·

وهذه المجموعة من النصوص تمثل بعضا من النصوص التى يؤديها الشـــاعر الشعبى مسلم حامد مسلم (٤٥ سنة) وهو شاعر بدوى من قرية الموهوب بالواحات الداخلة (الوادى الجديد) وهو فنان متميز تأليفا وحفظا وأداء ولا يقتصر ابداعه على نوع واحد · وقد قام بجمع هذه النصوص : صلاح الراوى وآمال نوح وعادل ندا مساء الخميس ٥ أبريل ١٩٨٤ باستثناء النصـــوص من ٣٠ إلى ٣٦ اذ انفرد الأول بجمعها فجر الاثنين ٥/١٠/١٩٨٤ ·

ويقوم مؤدى هذه النصوص عند بدء كل مربع بترديد عبارة « على الواو ··· وكم أغنى واشرح على الواو » أو تنويعات لمضمونها ، ثم يبدأ كل مربع بالكلمة الأخيرة من الشطرة الأولى ، مثال (لاغنى واغنى ·· ون زغرتولى اغنى) وهكذا ، وهذا قريب ـ من هذه الزاوية ـ من أداء المراثى الشعبية (العديد) ·

(١) ون : وان (أداة الشرط) ونحرص على تدوين النص فى أقرب صورة الى طريقة نطقه فى الأداء الصوتى الحى باستثناء التنوين لاعتياد النطق به فى القراءة العـــادية ·

(٢) ماهنتو : ما هو أنتم ، والمعنى : ليس الا أنتم ، شور : نصيحة أو رأى صايب : مصيب أو صحيح ، شورت : شاورت أو استفتيت ، ماهنتو : لم تهونوا ·

(٣) عجاج : تراب ، وينطق التنوين فى الجيم المكسورة ، دور : دور جمع دار أو بيت ، وتطلق كلمة دار عند البدو على البيت وما حوله أى المساحة التى تعيش فيها أسرة ما ، كما تطلق الكلمة على المكان بعد أن يرحل عنه ساكنوه ويقيموا خيمتهم فى مكان غيره لسبب أو لآخر ، مقور : فتحة الثوب الدائرية عند الرقبة ، عاج : اسواره من العاج تلبسها النساء البدويات وكذلك النوبيات ، قراضى : قرط ·

(٤) دللى : هذه التى ، اسم اشارة واسم موصول على أن حركة الدال فى اسم الموصول فتحة وهذا خاص ـ من حيث القاعدة ـ بالمذكر ولكن النص تضمنها على هذا النحو الذى أوردناه ، شجورة : شجرة فى صيغة التصغير · ودونا (ونا) وهى واو العطف ـ والتى تؤدى هنا معنى الحال ـ وضمير المتكلم المفرد بحذف الهمزة للحفاظ على طريقة الأداء والتى تحقق سلامة الوزن ·

(٥) مر علقم : مر على القوم ، أى الناس ، البل : الابل ، مر علقم : شديد المرارة وياخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة ·

(٦) فراح : أفراح وكسرة الحاء مشبعة وكذلك الحاء فى (للصباح) ٠

(٧) لطفال : الأطفال ٠

(٨) يرمى : ينابزنا بالكلام السيء بطريقة غير مباشرة ولا يستخدم هذا الفعل فى اللغة الشعبية الا فى صيغة الفعل الرباعى بتشديد الميم ومن المفردات المستخدمة لاداء هذا المعنى الفعل لقح ، يامى : يا أمى أى بكى منـــاديا أمه فى هذا البكاء ، والميم مفخمة ، والواضح أن هذه الفتاة ذات الأساور العاج والأقراط تتظاهر بصدها بينما تحمل فى قلبها لهذا المصدود حبا يجعل حصى الأرض يبكى لبكائها الليلى ٠

(٩) جبلها الأولى : الجبل مضاف الى ضمير يعود على الغزالة ، وجبلها الثانية : جبا لها أى عطية أو منحة أو هـدية ، من عسى الله : عسى الله وخبر عسى هنـــا هو (توالف علينا) ٠

(١٠) شق دربى : سر فى طريق بيتى ، أى تعال الى ، در بى : فعل أمر من دار يدور أى لف بى ، الدوايا الأولى : المحبرة ، دوايا الثانية : دوائى ، تلقى : تجد ٠

(١١) الذهب : ينطقها المؤدى بالذال ، قص : صفيح مقصوص ، الحرانه : العناد وهو من عيوب الخيل ، يقال فرس حرون ، الراس : الرأس أى كبير القوم ٠

ثنتين : اثنتين ، وينطقها بالثاء وان كانت أقرب الى نطق السين ، والرقم ليس مقصودا لذاته تحديدا وانما على سبيل التكثير فالمقصود عيبة أو أكثر ، وكل ذلك مردود الى الحال ولهذا طالب المرء بأن يحسن اختيار من يصادقه (يماشيه) وأن يدقق فى أصوله جدا وخالا ثم ركز فى بقية النص على الخال وأورده جمعا بغرض التكثير وفى هذا معنى لطيف جدير بالتأمل ٠

(١٣) أوصف : الهمزة لا تكاد تنطق والفعل مشدد العين (ص) واللفظ واسع التداول فى النصوص البدوية (ويلاحظ أن هذه النصوص ليست بدوية ولكن ثمة مفردات بدوية غير قليلة والشاعر المؤدى بدوى ، وان كانت له نصوص كثيرة غير بدوية خاصة الموال) ، يدملو السواره : مكتنزة الذراع بحيث يلتحم بها السوار ، خرطه : أى حسنة البنيان سليمة التكوين وهناك تعبير شعبى متداول يقول : (خراط البنات خرطها) أى أحسن تقويمها ، خرطوم : أنف ، العدارى : العذارى ٠

(١٤) تراعى : تنظر ، مقبل : جنوبا ، نقبل : نتبادل القبل ، والقاف فى لفظة الفراق مشبعة الكسرة ٠

(١٥) يداديك : يرعاك ويقدرك ، واختيار الأبناء عبيد لمثل هذا الشخص يحقق أقصى ما يمكن تقديمه فى مجال التكريم من خلال ما هو معروف من حب جبلى للأبناء ٠

(١٦) واصل : تماما ، قدح : أداة كيل معروفة ، كفيناه : قلبناه ، الحواصل : الحجرات ومفردها (حاصل) والمعنى : أن ما كنا نكيل به الحب لهذا الذى تركناه ، قد غطينا به مالا ، كناية عن شغله بشيء آخر ـ يفترض أنه أقل قيمة ـ بل وأصبح هذا المكيال بعيدا عن متناولنا فقد شغلناه ووضعناه بعيدا ٠

(١٧) ماتبكيش : لا تبكى ، الطبابا : الأطباء ، حداكى : عندك ، وأصـــلها حذاكى ، ما تبكيش الثانيـــة : ليس تبــكيشا أى خـداعا ، وانظر النص رقم (٣٤) وحاشيته ٠

(١٨) يكامى : بكم أى كم هو سعر الدواء ، علابى : علب ندر : نذر والراء المكسورة منونة ، بطل : توقف وانتهى وزال ، بكا أمى الثانية : بكاء أمى ، علابى : على أبى ٠

(١٩) تعابيه : تعبأ به ، اشحال : أصلها ايش حال ومعناها هنا فما بال ، البنادم : الانسان (ابن آدم) ٠

(٢٠) بنيات : جمع بنيه تصغير بنت ٠

(٢١) لا يمكن القطع بما اذا كانت (نحيبى) على هذا النحو (باضافة نحيب الى ياء المتكلم) أم أنها نحيب مع اشباع كسرة الباء ٠

(٢٢) تملى الأولى : دائما ، وتملى الثانية : نرجح أنها من الفعل ملأ وقد ورد هنا فى زمن المضارع وصيغة المبالغة والفاعل العين ، ثم عاد الى الدمع وجعل له فعل الملأ كذلك ولكن فى صيغة الماضى ، وكلا الاستخدامين دقيقان دلاليا ، زياره : جمع زير ٠

(٢٣) بنتوا :ظهرتم ، فجت : هبت أو هلت أو جاءت ، بنتو : عملة ذهبية قديمة لم نتمكن من تحقيق زمن ومكان اصدارها وتداولها ٠

(٢٤) طير : كسرة الراء مشبعة ، نغامات : نغمات ولكن المؤدى يشبع فتحة الغين القصيرة بحيث تبدو فتحة طويلة ، ذكرته : ذكراه ٠

(٢٥) الدوالى : الدول ولا نستبعد أن يكون المعنى المقصود كذلك (على مر الدهور والأزمان) فلفظة دولة تؤدى الى الدلالة ويضطرد استخدامها بهذا المعنى فى اللغة البدوية ٠

(٢٦) طيه : مطوية أى مستقرة فى القلب أو محفوظة فيه ٠

(٢٧) سجلات : ينطقها بفتحة على السين والمقصود سجلات التاريخ ٠

(٢٨) ياخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة انظر حاشية (٥) ٠

(٢٩) هذا النص عبارة عن مربعين الأول (فرش) والثانى (غطاء) وفق مصطلحاتهم ٠

عد : بئر والدال منونة ، مراقيه : مصاعده ، وربما يرى البعض أن الأولى به أن يقول مهابطه ليستقيم المعنى ، ولكن المقصود هنا هو طريق الوصول الى الحبيب وهو فى مكان عال ، ومن ناحية أخرى فان لفظ المراقى أنسب حتى بالنسبة للبئر لأن المرء متوجه نفسيا الى معالجة مشكلة الصعود منه قبل الهبوط فيه ، سبك مونه : متين أو صلب ٠ الآف : الثعبان ، أهاديه : أقدم له هدية ، قلع سنونه : أخلع وانتزع أسنانه والمقصود بالجن أهل الحبيبة وبالآف : من ينافسه على حبها أو من يدس له ويحول بينه وبين ما يريد ٠

(٣٠) جواجيه : الجوجى هو الصدر أو الضلوع ٠

(٣١) لستار : الأستار أو الستور ، فرحم : بتشديد الراء أى أقاموا الأفراح أو اشتد فرحهم ٠

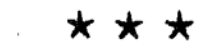
(٣٢) الغلا : الحب وهى اللفظة الأكثر تداولا للدلالة على الحب فى لفظة البدو ٠

(٣٣) حبيبى : تصغير للتدليل ، وهذا النص لم تلتزم فيه التقفية وفق النظام المطرد فى فن الواو •

(٣٤) ماتنعيش : النفى من نعى أى بكى ، وماتنعيش الثانية : متى نعيش ، ومتى هنا شرطية والمعنى اذا عشت ، انظر النص رقم (١٧) وحاشيته •

(٣٥) أكثر ما يفخر به البدو هو امتلاك الابل والخيول ، وتقريب الخيل من البيت دلالة معروفة عندهم على تكريم الجيد منها ، ووجودها بعدتها (اللجام هنا مجاز الجزء الدال على الكل) يضيف فى النص معنى خاصا هو الاستعداد تمهيدا لمضمون بقية النص ، فمن يرى ذات الطول الحسن فانه سيرتد مهما كان شجاعا مقداما ولو كان الهلالى سلامة نفسه اما نكوصا أمام هذا الجمال الباهر (والطول الحسن أى المناسب أحد حدود جمال المرأة عند البدوى) واما رهبة من أهلها الفرسان الذين تقف خيولهم وكل حصان بلجامه ، أو للسببين معا •

(٣٦) الجبال وسال : كسره اللام فيهما مشبعة •



الفوازير ؟!

وظيفتها.. وبناؤها اللغوى..



قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون فى مجال الفولكلور الافادة من مناهج الدراسات الأخرى التى أحرزت قدرا من التقدم فى صياغة طبيعة مادتها وتحديدها وفى تحديد المداخل العلمية الكفيلة بالكشف عن خصوصية الظاهرة التى تدرسها • وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد أحد العلوم الاجتماعية المهمة التى بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح •

وليست محاولتنا هنا للافادة من علم اللغة والنقد الأدبى فى تحليل ظاهرة أدبية شعبية — هى الفزورة — محاولة تنطلق من فراغ ، فالعلاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة • والفولكلور فى أحدث تعريفاته فى المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفنى بين مجموعة محددة من البشر • وهذا التعريف اذا حللناه يستند الى معايير ثلاثة : المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية ، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطا وثيقا بنظرية الاتصال فى جوانبها المختلفة ، ومنها نظرية الاتصال اللغوى التى تنصب أساسا على أنواع الأدب الشعبى أو فنون القول الشعبية • وليس من المغالاة فى شىء أن نقول أن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السميوطيقا

أو علم الاشارات والعلامات • هذا عن المعيار الأول فى التعريف ، أما المعيار الثانى فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الاخرى غير الفنية ومنها اللغة العادية والحركات والاشارات الاتفاقية ذات المعنى المحدد العملى كاشارات المرور وغيرها من العلامات - وهذا المعيار الثانى يجب أن يشد الباحثين الى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية فى أنواع الفولكلور وأنماطه ، والى محاولة درسها وتحليلها • أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التى يؤدى الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية•

هذه المعايير الثلاثة التى يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسلح بمناهج عديدة من العلوم الانسانية ، والافادة من نتائج هذه العلوم ، وذلك لكى يفهم طبيعة النشاط الفنى الشعبى ، ولكى يكون قادرا على توصيفه وتحليله • ويهمنا من هذه العلوم فيما نحن بصدده الآن علم اللغة والنقد الأدبى وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة •

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التى يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبى ويساعدنا النقد الأدبى على تحليل الجوانب الفنية التى تتضافر مع الوسائل اللغوية - وتنبثق عنها وتتجلى من خلالها - فى أداء عملية الاتصال الفنية • أما علم الاجتماع فهو العلم الذى يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعى الذى تتم العملية كلها فيه ومن خلاله ، وذلك بمستوياته المختلفة وتعقيداته وتركيباته • بهذا وحده يمكن اخراج دراسة الفولكلور من اطار الخطب الحماسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها الى اطار الدراسة الموضوعية العلمية •

واذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور الى أحد فروعه وهو الأدب الشعبى ، ومنه الى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة لوجدنا أن التعريف السابق - رغم شموليته - يتطابق معها تمام التطابق ، فالفزورة بناء لغوى فنى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر • والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبى يكمن فى أن المجموعة التى يتم الاتصال الفنى بينها يمكن أن تقل لتصل الى شخصين فقط ، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلا • وتتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفى فيهما أيضا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية •

وتهتم هذه الدراسة انطلاقا من هذا المنظور بالكشف عن الأدوات اللغوية والفنية التى تؤدى الفزورة من خلالها وظيفتها الاتصالية الفنية • ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التى تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبى فان المدخل اللغوى النقدى كفيل - فيما نرى - بالكشف عن خصوصية بنائها وكفيل من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التى تؤديها والتى تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية • وسوف يكون التركيز هنا منصبا على الوظيفة الفنية التى يمكن تلخيصها فى المتعة التى يثيرها حكى الفزورة عند المتلقى • والوظيفة التى تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقى هى اثارة الدهشة التى يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة • والدهشة قرينة الاثارة التأملية والحث العقلى واستفزاز الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذى تنطوى عليه الفزورة •

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة « اللبس » أو « الالتباس » فما هذه الوسيلة اللغوية ؟ وكيف يقوم بناء الفزورة عليها ؟

● ● ●

اللبس ظاهرة لغوية ، تعنى العجز عن التعبير ، ويؤدى ذلك العجز بدوره الى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية • ولذلك كثيرا



ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هـذا اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التى تعصم المتكلم من الوقوع فى هـذا « الالتباس » ، وأباحوا للشعراء كثيرا من المحظورات اللغوية بشرط عدم الوقوع فى هذا « اللبس » الذى يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية وهى الافهام والاتصال · وليس علم النحو العربى الا القوانين التى يستهدى بها متكلم العربية للحماية من هذا « اللبس » أو ما يطلق عليه علماء اللغة « أمن اللبس » · من هـذا المنطلق حرم علماء اللغة تحريما قاطعا أن يتقدم الضمير فى الجملة على الاسم الذى يشير اليه فلا يصح أن يقول قائل « ضرب ولده المدرس » على معنى أن ابن المدرس قد ضرب أباه المدرس ، وذلك لأن الضمير فى « ابنه » يعود على المدرس ، وهو الاسم الذى جاء متأخرا فى الجملة ، فهو متأخر فى ترتيب وجوده فى الجملة ، وهـذا ما يطلق عليه علماء اللغة « متأخر من حيث اللفظ » ومن جانب آخر فهذا الاسم « المدرس »موقعه فى الجملة مفعولا به لأنه هو الذى وقع عليه فعل الضرب ، والفاعل هو الابن ، وبذلك يكون الاسم متأخرا من حيث اللفظ ومتأخرا كذلك من حيث الرتبة ، لأن رتبة المفعول تلى رتبة الفاعل فى سياق التركيب اللغوى العربى ·

هذا هو اللبس على مستوى اللغة العادية لغة الحديث ، وهو ينطبق تماما على اللهجة العامية فلا يصح أن نقول « صاحبها فى الشقة » نعنى صاحب الشقة فيها وذلك لأن المستمع سيتساءل : صاحب ايه اللى فى الشقة ؟ ·· وعلى مستوى لغة الشعر أيضا حذر علماء اللغةمن الوقوع فى «اللبس»وذلك رغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها للمتكلم العادى باللغة ·· ومن الأمثلة التى

أوردها شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجانى على اللبس الذى يؤدى الى الغموض قول أبى تمام :

وما مثله فى الناس الا مملكا
أبو أمه حى أبوه يقاربه

ويكمن اللبس فى هذا البيت فى مجموعة من الظواهر اللغوية التى يعرفها علماء النغة والمعنى الذى أراد الشاعر التعبير عنه هو : وما مثله فى الناس حى يقاربه الا مملكا أبو أم هذا الملك هو أبوه • فالشاعر كان يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك ، وأراد أن يقول أن خال الخليفة هذا لا يماثله من الأحياء الا شخص واحد (هو الخليفة) وأن أبا أم هذا الشخص (الخليفة) هو أبو الممدوح (خال الخليفة) • ومكمن اللبس فى هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدأ (وما مثله فى الناس) والخبر (حى يقاربه) بكلمات غريبة عن سياق المبتدأ والخبر وهو قوله « الا مملكا •• أبو أمه » • الظاهرة الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه وتوسط به بين المبتدأ والخبر ، فالمستثنى هو « حى » والمستثنى منه هو « مملكا » وأداة الاستثناء هى « الا » • الأمر الثالث انه فصل بين الصفة والموصوف « حى يقاربه » بكلمة أجنبية » هى « أبوه » الأمر الرابع أنه فصل فى الجملة الثانية (أبو أمه أبوه) بين المبتدأ والخبر بكلمة تنتمى الى جملة أخرى هى كلمة « حى » ، ولكى تستبين هذه الأخطاء التركيبية التى أدت الى اللبس والغموض على مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى فى السياق التركيبى الذى يقضى على هذا اللبس

« وما مثله فى الناس حى يقاربه
الا مملكا أبو أمه أبوه »

هذا هو اللبس على المستوى اللغوى ••• والسؤال الآن : كيف تستطيع الفزورة أن تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التى تؤدى الى افقاد اللغة لوظيفتها الاتصالية لكى تؤدى وظيفة اتصالية ، ناهيك عن أن تكون وظيفة اتصالية لغوية • للاجابة عن هذا السؤال نبدأ بتحليل فزورة ما للكشف عن هذا التحويل الوظيفى الذى تقوم به الفزورة •• تقول الفزورة « **واحد بياخد كل يوم اثنين جنيه • ياخد فى الشهر كام جنيه ؟! »**

وقبل أن نطرح الحل نبدأ فى تحليل البناء اللغوى للفزورة • والحل الذى يتبادر للذهن لأول وهلة هو « ستين جنيه » على أساس أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يوما والنتيجة هى حاصل ضرب اثنين فى ثلاثين• ولو كان هذا الحل صحيحا لانتفت عن المسألة صفة الفزورة وتحولت الى مسألة رياضية يحلها طفل فى الابتدائى • ولذلك فذهن المتلقى ينصرف تلقائيا عن هذا الحل السهل الذى يتبادر له بمجرد السماع • هذا الانصراف عن الحل السهل - رغم صحته - جزء من استراتيجية الفزورة النابع من سياقها الاجتماعى •



أما المعنى الآخر أو المستوى الدلالى الثانى فتتغير فيه معنى الكلمة « اثنين » من الرقم «٢» الى أن تكون أحد أيام الأسبوع • وتكون العلاقة بين الظرف الزمانى « كل يوم » والكلمة علاقة اضافة يمكن وضعها على النحو التالى :

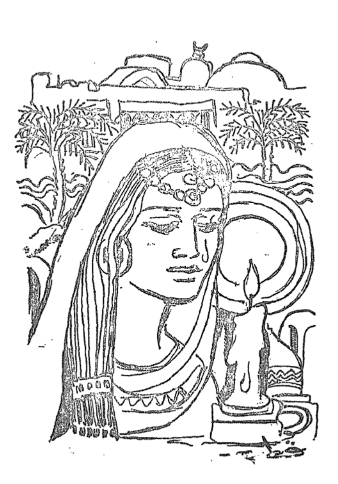
رجل يأخذ كل يوم اثنين جنيها

ويكون حل الفزورة ٤ جنيهات بدلا من ستين جنيها • ان الغموض الذى تطرحه الفزورة على المستويين التركيبى والدلالى ليس غموضا حقيقيا مساويا للغموض الذى سبقت مناقشته فى بيت أبى تمام • انه غموض مقصود قائم على نوع من الاتفاق العرفى بين قائل الفزورة ومتلقيها • وعلى ذلك لا يعترض المتلقى على الحل الذى يطرحه عليه القائل ، بل يتلقاه عنه باعتباره الحل الحقيقى ، وذلك رغم أن البناء اللغوى للفزورة يحتمل الحل الأول أيضا •

ان هذا البناء الذى يعتمد على الغموض أو « اللبس » على المستويين التركيبى والدلالى يثير دهشة المتلقى ، ويحفزه للتأمل والتفكير وطرح الحل الذى يكون غير صحيح من وجهة نظر الراوى •• وحين يطرح الحل تتحقق اللذة الذهنية ، وذلك لأن الحل يزيد الغموض المفترض ويكشف للمتلقى ذلك الغموض الدلالى والتركيبى فتتحرك عقليته لفهم البناء اللغوى للفزورة فهما جديدا تتحقق به لذة الاكتشاف والتنوير • انها لحظة شبيهة بلحظة الخلاص من شرك أو الخروج من مأزق عسير • ولنترك الحديث عن المغزى السيكولوجى لهذه اللحظة للمتخصصين فى مجال التحليل النفسى • ومعنى ذلك أن الفزورة تحقق وظيفتها الاتصالية الفنية من خلال اثارة اللذة عن طريق بنائها اللغوى متعدد الدلالات والمعانى •

● ● ●

واذا انتقلنا الى نماذج أخرى لبناء لغوى مخالف من الفوازير نجدها تعتمد على أمرين



ان الحل الذى يتبادر للذهن لأول وهلة يفترض ـ ضمنا ـ أن كلمة « اثنين » فى نص الفزورة يعنى رقم « ٢ » ويفترض كذلك أن عبارة « كل يوم » معناها « يوميا » هذا على مستوى الدلالة • أما على مستوى العلاقات التركيبية فالافتراض الضمنى أن كلمة « اثنين » مفعول به للفعل (ياخد) وعلى ذلك تترجم الفزورة على النحو التالى الى اللغة الفصحى « رجل يأخذ كل يوم جنهين » هذا المستوى التركيبى والدلالى امكانية من امكانيات المعنى المحتملة • وهذا المستوى مرفوض من جانب كل من قائل الفزورة ومتلقيها فى الوقت نفسه ، ذلك على أساس أنه يؤدى الى الحل السهل الذى ينفى كون المحكى فزورة ويحولها الى مجرد مسألة حسابية سهلة وساذجة • وهذا الحل يرفض على أساس اتفاق ضمنى بين القائل والمتلقى، وهو اتفاق يثيره بينهما ويؤكده أنهما يتبادلان فوازير •

هما : الغموض الدلالى الذى يتجلى من خلال أداة بلاغية هى التشبيه أو الاستعارة ، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوييها الصوتى والدلالى على السواء ... ولننظر الى الفوازير التالية على سبيل المثال:

قد الفيل ويتلف فى منديل (الناموسية)
قد الكف ويموت ميه وألف (المشط)
الست من حسنها نزلت دموعها على خدها (الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين أولهما التصوير المتمثل فى التشبيه والاستعارة فى الجزء الأول من الفزورة .. ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذى هو حل الفزورة) وبذلك يقترب الى حد كبير من الاستعارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذى تعبر عنه كلمة (قد) فى الفزورتين الأولى والثانية . أما الفزورة الثالثة فهى استعارة .. والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستعارة يؤدى الى نوع من الغموض الدلالى يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها . هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التى حددها البلاغيون للتشبيه والاستعارة سواء فى النقد القديم أو الحديث . هذا الغموض يخف نسبيا عن طريق الجزء الثانى من الفزورة والذى يعتمد على التضاد المعنوى مع الجزء الأول ، وهو التضاد الذى يطلق عليه البلاغيون اسم « الطباق ». هذا التضاد ينفى جزئيا حرفية الصورة التى يطرحها الجزء الأول . أما الوسيلة الثالثة التى يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجناس الصوتى بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع . ويمكن القول ان هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل بلاغية : أحدهما ايقاعى ، أما الوسيلتان الآخريان فاحداهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستعارة) والأخرى تقربنا من ازالة هذا الغموض (الطباق) . وبذلك يتحول الطباق الى مفتاح لحل غموض اللغز ،فيتحقق هدف الدهشة واللذة معا .

ونطرح فى النهاية سؤالا أخيرا عن مغزى التحويل الوظيفى الذى تحدثه الفزورة لظاهرة الغموض اللغوى . وللاجابة عن هذا السؤال لابد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللغوى للغة كما يحدده علماء اللغة الىمستوى البناء الفنى للغة كما يحدده نقاد الأدب والفن : الفارق بين اللغة فى مستواها العادى واللغة فى مستواها الأدبى الفنى هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التى يفترض فى اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التى يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن .

وفى لغة الأدب الرسمى يتحول الغموض الى ظاهرة ترتبط بخصوصية التجربة الجمالية التى تنبثق عن العمل الادبى من خلال مستوياته المتعددة .. الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وهو غموض لا يعنى فقدان الاتصال ، بل يعنى تكثيف أدوات هذا الاتصال ، الأمر الذى يؤدى الى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقى . ومن ثم لايصبح المتلقى سلبيا ازاء معطيات العمل الادبى بل يقوم بدور ابداعى خلال عملية التلقى . وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التى تنتقل من المبدع الى المتلقى ، هذا التكثيف يعدد دلالات العمل ، ويثريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد الى مستويات المعانى المركبة المتعددة .

وهذا بالضبط ما يحدث فى الفزورة فهى بوسائلهـــا الفنية ـ التى يعد الغموض أهمها ـ تعمق الاتصـال بين القائل والمتلقى، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال ، وجعل المتلقى طرفا هاما فيهــا ، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلهـا دون وجود متلق يحاول هذا الحل ويفشل ، فيكشف فشله عن تعدد مستويات المعنى فى تيـار الفزورة

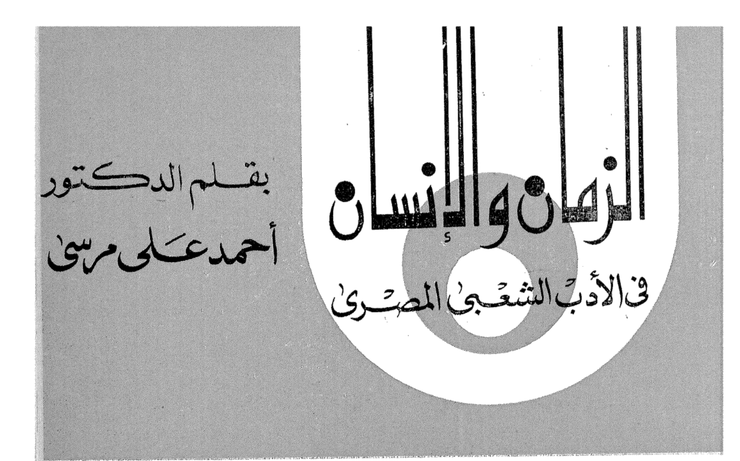
ونتساءل الآن عن مغـزى هـذا المنهج اللغوى فى تحليل بناء الفزورة والكشف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية • وتنقسم الاجابة عن هذا التساؤل الى شقين ـ الشق الأول أنه منهج يثرى فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية ، ويباعد بيننا وبين مسـتويات التسطيح والخطابية التى لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبى • هذا الى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيـد هذه الظاهـرة ويؤكد الحاجة الضرورية الى انفتاح ذهن الباحث الفولكلورى للافادة من مناهج العلوم الانسانية كافة • الشق الثانى شق عملى يتصل بعملية اعادة انتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضا عن الفزورة •

ان ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهـانـنا بشدة الى تفاهة ما يقـدمه التليفزيون فى رمضان وعبثيته •

لقد حول تجار الثقافة ، الوظيفة الاتصالية للفزورة الى عملية من عمليات التلقى السلبية الفارغة الخالية من المعنى والدلالة • ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البنـاء تماما ، وتحولت الفزورة الى فانتازيا من الألوان والرقصـات والأغانى ، وليت هذه العناصر تتضـافر فى بناء حقيقى ، يولد فى نفوسنا المتعـة والدهشة بل صار حل الفزورة كامنـا فى كلمة واحدة ، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل ـ التى يتصور مبدعوها أنها فنية ـ فى هوة الفجاجة والتسلية الضارة •

وهكذا يتحول الانتاج الفنى الشـعبى عن وظيفته التى أبدعها لها أصحابها الى وظيفـة هامشية يعاد تصديرها الى مبدع هـذا الفن وتتحول عملية اعادة الانتاج هذه الى محـاولة مقصـودة للتخريب وذلك بحكم سـيطرة الأجهزة الاعلاميـة وهيمنتها وقدرتهـا على استلاب وعى الجماهير ، ولتكن الصرخة الموجهة من هنا الى هؤلاء التجـار ارفعوا أيديكم عن التراث الشعبى •

* * *



الْمتغطِّى بالأيام عرْيانْ ..

* * *

الدِّنْيا شينهْ غـدَّارهْ ..

تسْقى الْحلْو بعْدُه مرارهْ .

لا فرْح ولا حزْن يدُومْ ..

« شينهْ : سيئة . »

* * *

الأيَّامْ ناعْمهْ على خشْنهْ ..

* * *

أمْشى على الشُّوكْ حفْيانْ

واضْحكْ مع اللِّى جفانى

واصْبُرْ على ظُلْم الأيَّامْ

لمَّنْ ينْعدل لى زمانى .

« لمَّنْ ينْعدلْ : حتى يصفو وتتعدل أحواله . »

اننا نعيش حياتنا فى زمان ومكان ، ونكتسب خبراتنا ومعارفنا فى جانب كبير منها ، من تعاقب الزمان الذى عشناه ، ونعيشه ، والذى لم نعشه أيضا ، ومن تنوع المكان ، سواء كان هذا المكان هو تلك الرقعة المحدودة من الأرض التى نشأنا عليها ، أو العالم المتسع من حولنا ٠

وتصور الانسان للزمان فى حقيقته تصور حسى ، عينى ، على الرغم من لا نهائية الزمان وديمومته ٠ ويحدد هذا التصور خصائص الزمان الموضوعية التى تفرده وتميزه ، ووجوده الحقيقى المؤثر فى حياة الانسان منذ ميلاده ، وحتى نهاية حياته ٠ ومن ثم فان الانسان لكى يستطيع الحياة لابد له أن يتوافق مع الزمان الذى يعيشه ، والمكان الذى يحيا فيه ، مؤثرا فيهما ، متأثرا بهما ، محاولا السيطرة عليهما ، واخضاعهما لارادته ٠

وعلى الرغم من وعى الانسان بهذه الحقيقة ، ونعنى بها ، وعيه بالزمان والمكان ، الا أن احساس الانسان بالزمان ، ووعيه به أكثر وضوحا وتفردا من احساسه بالمكان ؛ اذ يكتسب الزمان أهمية خاصة ، ومعنى متميزا ، ومضمونا لا يشاركه فيه كثير من العناصر التى تشكل حياة الانسان على مختلف المستويات ٠ فنحن قد نعيش ـ ونحن بالفعل نعيش ـ فى أماكن متعددة خلال حياتنا ، ونتحرك فى أماكن كثيرة ، فى زمن معين ، ولكننا بالتأكيد لا نعيش أزمنة متعددة فى وقت واحد ، الا من قبيل المجاز أو الاستعارة الفنية ٠ ولقد استطاع الانسان أن ينجح فى اخضاع المكان لارادته ، وتلبية احتياجاته الى حد كبير ، وأن ينتصر على المسافات والأبعاد والحواجز الطبيعية ، وأن يعبر الحدود المكانية ، وأن يعدل فيها كما يشاء ، ولكنه لم ينجح أبدا فى تخطى حدود الزمان بالقدر نفسه الذى نجح فيه ، فى علاقته بالمكان ٠

والحقيقة أن وعى الانسان بالزمان ، لا ينفصل عن وعيه بذاته ؛ ذلك أننا نعى نمونا المادى والمعنوى فى الزمان ٠ وما نسميه « الذات » تتحدد خصائصها ، ومصادر خبرتها ، وعناصر معرفتها من خلال تتابع الزمان والتغيرات التى يحدثها فى الانسان عضويا ، ومعنويا ٠ ولا يستطيع الانسان مهما حاول ، الا أن يعيش الزمان ، وفى الزمان ؛ ذلك أن الحياة بمعناها المادى أو العضوى توجد ، وتنمو ، وتتطور فى الزمان ٠ كما أننا لا نستطيع أن نصف حاضرنا ـ أى حاضر الانسان ـ المادى والمعنوى دون أن نضع تاريخنا فى الاعتبار ، ودون أن ننظر اليه باعتباره حلقة فى سلسلة ، يصبح هو فيه ، نقطة اتصال تفضى الى المستقبل ، وتقدم له ٠

اننا ـ فى واقع الأمر ـ ما نحن عليه ، من خلال الزمان ، وفيه ، وبه ٠ ولكننا كذلك نتغير باستمرار فى الزمان وبواسطته ، ونحن نولد ، وننمو ، ونشكل حياتنا ، ونصنع أنفسنا ، ونحدد هويتنا فى الزمان ، ونضمر ، ونتدهور ، وتنتهى حياتنا فى الزمان أيضا ٠ وعلى ذلك ، فمن الطبيعى أن يحتل الوعى بالزمان ، مقدمة العناصر التى تشكل وجدان الانسان فى الأدب وغيره من الفنون ٠ فكما أن الزمان هو وسيط الحياة ، كذلك هو بالنسبة للفنون والآداب ٠ وعبارة « كان ، ياما كان ، فى سالف العصر والأوان ٠٠٠ الخ » وهى البداية الشائعة المستمرة لمعظم « حواديتنا » أو حكاياتنا الشعبية ، تشير فى جانب من جوانبها الى مدى انشغال الانسان منذ البدايات الأولى له فى الحياة بمشكلة الزمان ، مما جعل علاقته به ، وتصوره له ، موضوعا بارزا ، ومتكررا فى أعماله الفنية ، ودراساته واكتشافاته العلمية ٠ وتصور الزمان

فى المأثورات الشعبية ، خاصة الأدب الشعبى ، يتعلق دائما بعناصر هذا الزمان كما تعكسها الخبرة الانسانية فى علاقتها المستمرة الموصولة به • وعلى هذا النحو يكتسب الزمان معنى انسانيا بمعنى أنه لا يصبح ساعات تعد ، أو شهورا تحسب ، أو قرونا تتعاقب الى ما لا نهاية ، أو الى نهاية الحياة التى لا يعرف لها نهاية محددة ، وانما يصبح جزءا أساسيا ، غامضا الى حد كبير من ذلك الاطار الذى يشكل خبرته الانسانية •• انه يدخل فى نسيج حياته ، ويشكله ، ويصبغه بألوانه المتعددة • وبما أن الواقع المعاش لابد أن يكون مفهوما ، معقولا من الناس ، كى يستطيعوا تحمله ، والتعامل معه ، فانهم ينظرون الى الزمان باعتباره وجها من وجوه الواقع الموضوعية ، لكى يتجاوز التغيرات التى تحدث فى هذا الواقع لكى يكتسب صفة الديمومة والاستمرار ، بل انه فى الحقيقة هو الذى ينسب اليه كل التغيرات التى تحدث فى الواقع ، والتى لا يرضى هو عنها « **دنيه لا بتخلى الراكب راكب ،ولا الماشى ماشى**»(★)

اننا نستطيع ــ فى الحقيقة ــ بناء تسلسل زمنى له معنى ، يعلل الماضى ، ويحاول فهم الحاضر ، ويستشرف المستقبل عن طريق الذاكرة ــ العقل ــ والتوقع ، وذلك حتى يستطيع الانسان تحمل أعباء الحياة ، وتفسير جوانبها المتعددة •

والماضى هنا يعنى تمثل الذاكرة ــ أو العقل ــ للتجارب والخبرات السابقة ، والتى يمكن أن تؤثر على الحاضر • والحاضر هنا هو ذلك الواقع المعاش الذى يتكون من مزيج من التجارب والخبرات الماضية ، والتجارب والخبرات الحالية • أما المستقبل ، فهو ذلك الزمن القادم الذى نستشرفه ، والذى لا نعرفه ، وان كنا نحاول أن نعرفه ، وأن نحدد ملامحه ، سواء نجحنا فى ذلك ، أو كان الفشل حليفنا •

وما ندعوه هنـــا بالعقل ــ أو الذاكرة ــ ليس مجرد مستودع أو مخزن للتاريخ بمعنـــاه الرســـمى ، أو الخبرات والتجارب فحسب ، كما أنه ليس مجرد مســـجل ســـلبى ، بل انه مشـــارك ، وفعـــال •• انه ينظم ، ويفسر ويجمع ويختـــار ، بمعنى أنه يقـــوم بهـــذا العمل من وجهـــة نظره ، أى من زاوية الذات بمعناهـــا الكلى •• انه مســـجل مرهف الحســـاسية ، شـــديد التعقيـــد ، فأنا أعرف من أنا بفضـــل المختزن فى العقل من علاقـــات وخبرات تشـــكل هـــذا العقل الذى أدعـــوه عقلى والذى يختلف عن عقول الآخرين نتيجة التجـــارب التى مر بهـــا ، والظروف الموضوعية التى كونته ، وتكونه ، ومن ثم تشكل حاضره ، وتعكس قدرا من الاستمرارية ، رغم التتابع السريع للزمان ، الذى قد لا يستوعبه الانسان • ورغم التغييرات التى تصيب الجسد ، الا أنها تبدو فى مجموعها مركبا يعكس استمرارا ووحدة ، يعيهما الانسان الفرد ، كما تعيهما الجماعة ، ومن هنـــا يكتسب الزمان صورته التى يبدو عليها ، والتى كونها العقل الجمعى ، بناء على ما اختزنته عقـــول الأفراد ، وما استوعبته من خبرات وعلاقات تربط الإنسان ، فردا وجماعة بالزمان • اننا سنحاول الآن أن نوضح الجوانب أو العناصر الرئيسية للزمان كما تبرز فى الأدب الشعبى ، وعلاقة هذه الجوانب أو العناصر بعالم الخبرة ، والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ، وتنعكس على سلوك الأفراد

(★) [دنيه : دنيا ، وهى تستخدم كثيرا كمرادف للزمن ، مثلها مثل « البين » و « الأيام » و « الوقت » •• الخ • بتخلى : تترك ، أو تجعله يظل على حاله]

وتعبيرهم عن أنفسهم وهذه الجوانب أو العناصر التى تميز الزمان ، نشير بصورة واضحة الى بعض الصفات التى لها مغزى فى الخبرة الانسانية ؛ فالزمان فى الثقافة الشعبية جزء من الطبيعة ، بالقدر نفسه الذى هو به جزء من خبرتنا كبشر • ومشكلة الزمان فى الخبرة الانسانية ، لها مضامينها المهمة ، فيما يتعلق بمشكلة الانسان ، فالانسان حيوان له تاريخ ، ومن ثم يصبح الزمان أو الجانب التاريخى للوجود عنصرا لا يمكن اغفاله (*) •• الزمان هنا كما يعيشه الانسان ، لا كما يسجله المؤرخ ، أو عالم الطبيعة • وهنا سنلاحظ أن احساس الانسان بذاته ، ووعيه بنفسه ، مرتبط أشد الارتباط بالاحساس بالزمان ، والوعى بجوانبه الفاعلة ؛ ذلك أن هذه الذات تنمو ، وتتحدد معالمها فى كنف الزمان ، ومن ثم فان الصراع بين الذات والزمان ـ الذات التى تسعى لتحقيق الخير ، والانتصار على عوامل الشر والخداع •• انتصارا للحياة ، وصيانة لها ، والزمان الذى لا يثبت على حال أبدا ، ويخدع الانسان دائما ـ من أكثر جوانب العلاقة وضوحا ، وبروزا فى الأدب الشعبى الذى يبدو فيه الزمان دائما شريرا مخادعا لا يوثق به ولا يركن اليه •

الزَّمنْ لمَّا ينْقلبْ يخلِّى الْعدلْ مايلْ . . . .

وييجى على أوْلاد الأُصُولْ مايلْ . . . .

ويْعلِّى بيت الْجبانْ لمَّا الأَصيل مايلْ . . . .

إوْعى لنفْسكْ منْ غـدْر الأيَّامْ . . . .

أخُوكْ يفُوتكْ لوحْدكْ مع الأيَّامْ . . . .

ياما أَمارهْ شربُوا الذُّلّ من الأيَّامْ . . . .

لمَّا دارتْ عليهُم خلِّتْ بخْتُهُمْ مايلْ . . . . **

(لمَّا : عندما ، ، يخلِّى يجعل ، مايلْ : مائل ، ييجى : يأتى

(وفى التعبير الشعبى تيجى عليه أن تنحاز ضدى ، وتظلمنى ، لمَّا : أمَّا ، أو لكن ، إوْعى : إحذر

أَمارهْ : أمراء ، لوحْدكْ ، وحدك ، خلِّتْ : جعلت ، بخْتُهُم : حظّهم .)

والزمان الذى يتحدث عنه هذا الموال وغيره من المواويل والأمثال هو فى حقيقته ماضى الانسان كله ، وبعض من حاضره ؛ ولذلك فان الهوية الشخصية للأفراد ـ

★ انظر الدراسة القيمة للأستاذ صفوت كمال عن مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية ـ دراسة اثنولوجية » مجلة عالم الفكر ـ مج ٨ العدد الثانى ـ الكويت ـ ١٩٧٨ ، ص ٥١٥ ـ ٥٣٨ •

★★ تطق القاف فى هذه النصوص كنطق الجيم القاهرية •

ضمن هذا الاطار الفضفاض ـ تصبح هوية جمعية ، تعبر عن الجماعة كلها ، فمؤلف الموال أو الحكاية ، لا يمثل نفسه ، وانما هو ينقل أساسا ، وعيا ـ بالذات ـ نمطيا وجمعيا ، أكثر من كونه فرديا أو شخصيا • وعلى ذلك تتحدد علاقة الذات الجمعية بالزمان بجوانبه المتعددة فى اطار ذلك الجريان والتدفق الزمنى ، والامتزاج بين ما كان (الماضى) ، وما هو كائن (الحاضر) ، وما سوف يكون (المستقبل) ، متجاوزة بذلك حدود الخبرة الفردية ، لكى تصل الى جوانب دائمة فى الخبرة الانسانية • وهذه المقدمة التى يقدم بها أحد رواة السير الشعبية لروايته يمكن أن تكون شاهدا على هذا الاتجاه ؛ ذلك أنه فى كل مرة كان يروى فيها جزءا من السيرة ، يجد لزاما عليه أن يبدأ بهذه المقدمة • وقد لا تكون هناك علاقة مباشرة بين مضمون هذا الجزء ، وماتحفل به هذه المقدمة من مضامين واشارات ، الا أنه لم يكن يجد غضاضة فى البدء بهذا الجزء الذى يتقبله الناس ، ويبدون فى كل مرة اعجابهم به ، ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن موافقتهم على ما جاء به •

وأصلِّى واحبَّ اللِّى . . يصلِّى على النَّبى . . .

نبينا الْهُضابى . . ضمن الغزالة وجارْها . . .

يا لُولا النَّبى لُمْ كانْ . . شمْس ولا قمرْ . .

ولا كوْكب يضْوى . . . . .على الْوِدْيانْ ..

أَهيِّى على أُمرا . . . . ما فاتُوا نزيلْهُمْ . . .

يا ماتُوا وعاشُوا . . . . ما قالُوا الزَّمان تعْبانْ..

أَهيِّى على أُمرا. . . كانُوا معْدن النَّسبْ ...

أَهيِّى على أُمرا . . . .وأجُولُ قُصْدانْ . . .

ولا كُلّ منْ قال يا . . . . فُلان إنْت صاحْبى..

دا السِّنّ يضْحكْ . . . . والْقُليبْ ملانْ . . .

(الهَضابى : الكريم ، وجارْها : أجارها ، أهيِّى : أتحدث عن قُصْدان : قصائد ، القُليبْ : تصغير القلب ، ملانْ : ملآن . .)

دنْيهْ غرُورهْ لا . . . . أمان لها . . . . .
تقْلبْ ... تقلِّبْ .... كما الدُّولابْ ...
بتْفُوت على الأُخْينْ ....تاخُدْ خيارْهُمْ
ولا تْخلِّى إلاَّ . . . الْخايب النَّدْمانْ..

دنْيه دنيّه آه . .

توطىّ عزيز الْقُوْم. وترْفعْ ندالْها ...

وتْفُوت على الْبطْلا ن .. تأْخُذْ عصاتُه...

وتخلّيه داير حيْرانْ . . .

ما قال أبُو ريًا الْحجازى سلامهْ . . .

كذِب مِنْ قَال الدّنْيا تِدُومْ لى . . . .

صدقْ منْ قال الزّمان غدّار ، . . .

ياما ناسْ كانتْ مِن الأرْزاقْ وحايْزهْ..

وساعْة الممات ما طالِت الدّفانْ . . . .(*)

وقد اعترف الأدب الشعبى دائما بالرابطة القوية التى تربط الانسان بالزمان ، أو بين الناس والأفعال التى تصدر عنهم ، ويجرى وصفها من خلال الزمان ، وفيه . وهذا – فى الحقيقة – هو ما يشكل وحدة النظرة الى الزمان ، كما يصورها الأدب الشعبى ، فالزمان يجلب (يقلب) ويعاير « ويوصف الانسان المتقلب الذى لا يثبت على حال بأنه « زى الزمن ، كل ساعة فى حال » .

لقد لاحظ الانسان أن دوام الحال من المحال ، وأنه لا ثبات لشىء ، وأن التغير هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله ، فالدنيا – وهى احدى مرادفات الزمن – « دولاب داير » – لا يتوقف عن الدوران ، يرفع ويخفض ، والمرتفع فى لحظة ، سينخفض فى اللحظة التالية ، والعكس أيضا صحيح .

وهكذا تستمر عجلة الحياة – أو الزمان ، أو الدنيا – فى الدوران ، ولا تتوقف عن الدوران ، فاذا توقفت كان معنى ذلك الموت .

(*)(دنْيَهْ : دُنيا ، غرورة ، تغر الانسان وتخدعه

الدّولابْ قواديس الساقية ، بتفوت على ، تمرعلى ، الاخيَن ،الاخوين ..

الْخَايبْ النّدْمان : الخائب الذىلا فائدة ترجى منه ، دِنيّه : دنيئة ، تِوطّى تخفض وتُذلْ

الْبطْلانْ : الضعيف ، تاخُذْ : تاخذ ،

ياما ناسْ : أناس كثيرون ، حايْزه : تحوز وتمتلك ..)

ان حركة الزمان ـ كما يراها الانسان ـ تتجه الى الموت ، والتفريق بين الأهل ، والمحبين ، ويتردد هذا الموضوع دائما فى أمثاله وأغانيه ـ بالطبع الى جانب موضوعات أخرى كثيرة ، تستوعب كل جوانب الحياة ، بوجوهها المتعددة ، الحسن منها والسيء ، والمفرح منها والمحزن .

ولقد شغل هذا الجانب ، ونعنى به الموت ، وعلاقته بحركة الزمان ، حيزا كبيرا من اهتمام الانسان ، والذى لا شك فيه أن هذا الجانب من أهم جوانب الزمان لما يحمله من مغزى ، ومن أكثرها عمقا فى الخبرة الانسانية ؛ ذلك أن الموت حقيقة لا يمكن انكارها ، أو التنكر لها ، ومن ثم ، لا غرابة أن تصبح هذه الصفة للزمان ـ أى مسئوليته عن تدهور الحياة وانتهائها ـ نقطة اهتمام دائم فى ابداع الانسان الأدبى ، وتفكيره الفلسفى ، وايمانه الدينى ، فالمثل يقول « آخر الحياة الموت » ، والبكائيات تؤكد هذه الحقيقة ، وتعبر عنها بأشكال عدة ، ومضامين كثيرة .

يا عَمُودْ بيتى والزّمن هدّهْ . . . .

يا هلْترى فى بيت مين نصبُهْ . . . .

يا عمُودْ بيتى والزّمان هدّكْ . . . .

يا هلْترى فى بيت مين نصبكْ . . . .

(يا هلْترى : يا تُرى ، مين : مَنْ)

يا زمنْ والمُوتْ يلاغيهُمْ . . . .

قُدّامْ عينيّه ما قدرت أنا أَفْديهُمْ . . . .

يا زمنْ والمُوتْ يناولْهُمْ. . . . .

قُدام عينيّه ما قدرت أنا أَحْجزهمْ . . . .(*)

ومهما عاش الانسان ، فلابد مما ليس منه بد ، أى الموت فى النهاية ، وهـذا سببه فى التصور الشعبى أن الزمان لا يدوم لأحد ، ومادام الأمر كذلك فان تغيره ، وعدم ثباته واستقراره على حال ، هو الذى يسبب الفناء والموت .

يقول الراوى فى سيرة « الزير سالم » على لسان « حسّان اليمانى » :

أنا أَوّلْ ما نبدى نصلّى على النبى . . . .

(*) (يلاغيهُمْ : يتحدث إليهم ويستميلهم إليه ويناديهم ، قُدّام : أمام ، عينيّه : عينى ما قدْرت : لم أستطع ، يناولْهُمْ : المقصود هنا أنه يتناولهم أى يأخذهم ..)

نبى عربى لُه كل جمْعهْ عيدْ . . . .

قال الْيمانى عشت من الاعْوامْ أَلْف وخُمْسميَّهْ . . . .

عشْت من الأعْوامْ وأنا متْسلْطنينْ . . . .

أنا باحْسبْ الدَّهْر يدوم لى . . . .

أتارى الدَّهْر غدْراتُهْ قُريّبينْ . . . .

ويا رمَّالْ فسَّرْ لى حْلُومى . . . .

حْلُوم اللّيلْ منْها مرْعُوبينْ . . . .

(متسلطنين فى عز الملك وجاهه ، باحْسبْ : أَحْسبْ : أو أظن ، أتارى إذا بـ ، غدْراتُه : غدره ، قُريّبينْ : قريب جدا)

لقد كان « حسان اليمانى » يظن أنه سيظل فى عز الملك وجاهه أبد الدهر بعد أن عاش كل هذه السنين ، الا أنه أدرك أن الزمن الغادر لن يتركه ، وفقا للحلم الذى طلب من « ضارب الرمل » أن يفسره له .

والزمان كما يقود الانسان الى الموت ، يفرق بينه وبين من يحب ، ويجعله يحتاج الى من لا يود ، ولذلك فهو يدعو الله أن يهزمه مادام هو غير قادر على ذلك .

يالله اقْطعكْ يا زمانْ خدْت اللّى يعزّونى . . . .

وحوجْتنى يا زمانْ للْعالى والدّون . . . . .

أنا منْ بعْد مَا كُنْت فى لمه وكُلّ النَّاس يعزّونى . . . . . .

زعَقْ عَليّه غُرَاب الْبينْ خدْ لمّتى منّى . . . .

وصبحْت زىّ السّجرْ أىّ رياح يهزّونى . . . .

(يالله اجْطعَكْ : لينتقم الله منك ، خدْت اللّى : أخذت الذين يحملون إلى الحب والمَعَزّة ، حَوَجْتنِى : أحوجتنى وأذللتنى ، الدّون : الخسيس ، النذل غُرَاب البين : نذير الشؤم ويرتبط دائما غراب البين بالفراق والموت فى الأدب الشعبى ، وصَبَحْت : أصبحت ، زى : مثل ، السّجر : الشجر .)

ان الزمان فى التصور الشعبى مصدر لكل من الخير والشر . ولعل هذا التصور مبنى فى حقيقته على ملاحظة الانسان لدورة حياته من ولادة ، ونمـــو ، ونضـــج ، وازدهار ، ثم عجز ، وتدهور ، وانهيار ، وموت ، وهكذا « فالدنيا بدل ، يوم عسل ، ويوم بصل » ، وهى ان أقبلت « ان جت تيجى على شـــعرة » وان أدبرت « تقطع السلاسل » وفى مثل آخر « ان جت (جاءت) تيجى (تأتى) على سبيبه (لأهون سبب) وان راحت تقطع السلاسل » .

وكما ينسب الشر للزمان ، ينسب أيضا الى أفعال الانسان وأعماله ، « فالعاجز فى التدبير يحيل على (ينسب عجزه الى) المجادير (الأقدار) . وفى هذا الموال ينسب الشر الى اهمال الانسان ذاته ، وعدم تقديره لظروفه ، وسوء تصرفاته .

عتبْت عَلى الوقت ، جَال لى إيهْ مَالكْ . . . .

عَمَّالْ بتبْكى من الأيَّامْ ... إيْــه مَالكْ . . . .

دَا اللِّى جَرَى لكْ فى أصْلُه إيهْ مَالكْ . . . .

وقت : الزمان ، جال لى : قال لى ، إيه مالك الأولى بمعنى مَا بك ، وكذلك الثانية ، أما الثالثة فتعنى إهمالك . عَمَّال بتبْكى : تظل تبكى دَا اللّى : هذا الذى)

عتبْت ع الوقت ، جَال لى الوقت وَأنا مَالى. . . .

أنا كُلْ مَا اعْطيكْ تفضِّى الْجيبْ وَانا مَالى. . . .

دَا اللِّى جَرَى لكْ أصْلُهْ فعْلكْ وَانا مَالى . . . .

عَمَّال بتبْكى من الأيَّامْ وتْنوَّحْ وَانا مَالى . . . .

(تفضِّى : تُفْرغ ، وأنا مَالى : ليس لى شأن ، تنوَّحْ : تبكى بشدة (وتشكو).

وعلى الرغم من ذلك ، فان الجانب المظلم من فعل الزمان ، هو الذى يتم التركيز عليه ، كما أنه أكثر جوانب الزمان بروزا فى الخبرة الانسانية . فما يأتى به الزمان يعود مرة أخرى فيسترده ، أو يبتلعه اذا جاز هذا التعبير « من وفر شىء ، قال له الزمان هاته » و « الدنيا حلوة على مره ، ومرها أكتر » ، ومن ثم يصـــبح الزمان مكروها شريرا ، لا يستطيع انسان أو شىء الوقوف فى وجهه ؛ لا « حسان اليمانى الذى عاش ألفا وخمسمائة عام ، سلطانا ، عالى الشأن ، رفيع المقام ، مهابا مرهوب الجانب ، ولا « أبو زيد الهلالى » البطل المشهور فى السيرة الشعبية ، الذى لا يدانيه فى بطولته وشهرته بطل شعبى آخر ، ولا « قارون » الذى امتلك خزائن الأرض . تحمل مفاتيحها الدواب ، كما يصور فى الأدب الشعبى ..

الدِّنْيا غــازيَّهْ مَادَامتْش لِلنَّاسْ وَلا ليَّــهْ . . .

وَلا دامتْ لأَبُو زيْد أَيَّامْ حُــرُوب الْهِلالِيَّهْ . . .

وَلا لِدَاوُدْ إِللِّي لانْ لُهْ الْحديدْ لمَّا بقى أُمَّيَّهْ. . .

وَلا لْحَسَّانْ إِللِّي عاشْ من الأَعْوَامْ أَلْفوخُمْسميَّهْ (*)

* * *

إِوْعى تحْزنْ على الدُّنْيا وَلا تْشيلْ همّ ليها . . . .

دَا شبّ شمْلُولْ كانت غرتُهْ قام وهمْ ليها . . . .

دَا العاقل اللِّي عَارفْ غدْرهْــا وهمْ ليهــا . . . .

تسْعَهْ وتسْعين بغْله لقارُونْ كانتْ شايْله المفاتيحْ..

آخر الزَّمَانْ غرِّتُه الدِّنْيَا قامْ وَهمْ بيهــا . . . .(**)

وعلى ذلك ، فان عجز الانسان عن التحكم فى مصيره ، والسيطرة على قدره ، يبدو وثيق الصلة بتصوره للزمان وعلاقته به ، والزمان هنا كما سبق أن أشرنا ليس سلسلة متتابعة من الأحداث التى يقف الانسان منها موقف المتفرج كما أنه ليس مجرد تعاقب للسنين والقرون فى خط أو اتجاه جامد ، ثابت لا يتغير من الماضى الى الحاضر والمستقبل ، وانما هو فى جوهره ، تفاعل وحركة وتغير ، يؤثر ، ويتأثر ، وتتحدد صفاته وخصائصه من خلال علاقة الانسان به ، وتصوره له ٠ واذا كان من الشائع فى الأدب الشعبى التعبير كثيرا عن الزمان الذى مضى بحلوه ومره ، ولن يعود مرة أخرى ، فان ما يبقى من ذلك الزمان الماضى دائما هو تلك المعاناة أو « المر » ، وتؤثر تلك المعاناة بالضرورة فى الحاضر ، وقد تجعله أكثر سوءا ، وأشد وطأة ، وقد تخفف من شدته ، عندما تؤكد أن سوء الحاضر ليس غريبا أو مستغربا ، وانما هو شىء متوقع ٠ ومن هنا يأتى الحلم بزمان أفضل ، مما يخفف من خبرة الماضى المريرة ، وعناء الحاضر الذى يبدو وكأنه استمرار لهذه التجارب الماضية ٠

(*) (غازيَّه : راقصة ، ما دَامتْش: لم تدُم ، ليَّه :لى ، لدَاوُد : النبى داود عليه السلام ، بقى : أصبح ، أُمَّيَّه : ماء .)

(**) (إِوْعى: احذر ، تشيلْ : تحمل ، همّ ليها الاولى بمعنى لاتحمل همًّا لها والثانية بمعنى همّ لها أى اهتم بها ، والثالثة بمعنى وأهملها .

شملول : هُمَام قوى ، وهمْ بيها : وقع أسيرا لها ، وهى تعنى هام بها ، كما تعنى أنها أوهمته وخدعته ..)

عويْلْ وقالْ للأَصيلْ عنْدى تيجى خــدَّامْ . . . .

قال لُه نعَمْ أَخْــدمَك لوْ جَــارت الايَّامْ . . . .

أَنا نذْر عَليَّه لوْ السَّعْد جَانى خدَّامْ . . . .

أَنا لا عْملْ وَليمَهْ تكفِّى سَائر الأَحْبَاب . . . .

وَأَجيب الْبَكْر . . أَنا وَأَقْطُرْه جُــدَّامْ . . . .

وَأَرُوحْ غرْب الْبَلدْ وَأَتْلدفّ فى الأَكْفانْ . . . .

وَلا يْقُولُوْشْ الأَصيل عنْد الْعَويل خدَّامْ . . . . (*)

ان طول معاناة الانسان ، واحساسه بالظلم الذى قد يفرض عليه ، ينعكسان دون شك على علاقته بغيره ، وبالحياة من حوله ، ومن ثم يتجــه الى تضخيم آلامه والتهويل من شأنها ، وذم حاضره الذى لا يشعر فيه بالأمن ، ولا يحس فيه بالاطمئنان ، ويفتقد فيه الثقة • وهو فى كل الحالات يخلع كل هذه الأحاســيس والمشاعر على الزمان ، ويحمله مسئولية كل هذا الذى يعانى منه من قهر وظلم ، وعــدم احساس بالأمن •

الْبينْ عملنى جمل وانْدارْ عمل جمَّالْ

لوى خُزامى وتركْنى بين الأَحْمالْ . . .

أَنا قلت يابينْ هُوَّه الْحمْل ده ينْشالْ . . .

قال لى جزاةْ ما بِسبْت الأَصِيلْ . . .

ورُحْت تدُورْ ورا الأَنْدالْ . . . .

(وانْدارْ عملْ جمَّال : وتحول هو إلى جمَّال ، هُوَّه الْحمْل دهْ ينْشَالْ ، يمكن حملُ هذا الحمل الثقيل ! جزاة ماسبْت ، هذا جزاؤك لتركك الأَصلاء

(*) (عُويلْ : خسيس ، نذل ، تيجى : تصبح ، نذْرٍ عَليَّه :نذرٌ أَفى به ، جَانى : أَتانى لاَ عْملْ : لأَقومن بعمل .. ، أَجيب : أُحضر ، البَكْر : الجمل الصغير ، أَقْطُرُه جُدّامْ :
أَجعله فى المقدمة ، وَلاَ يقُولوش : ولا يقولون . .

(ورا خلف ، وراء الاندال ، الانذال الذين لا أصل ولا خلق لهم ..)

أنا جمل صُلب لكن علِّتى الجَمَّالْ . . . .

لوَى خزامى وشيلنى تقيل الاحمال . . . .

أنا قلت يابين هوَّه الْحمْل ينْشالْ . .. .

قال لى خفّ الْخُطى . . .

وكُلّ عقدة لها عنْد الكريمْ حلاَّل . .

(علتى : مشكلتى وسبب مرضى ، عقدة : مشكلة .)

ففى الموال الأول ، يحمل الزمان الانسان ما لا يستطيع ، ويثقل كاهله بما ينوء بحمله ، عقابا له على سوء اختياره ، وهنا يبدو الانسان هو السبب فى المشاكل التى يتعرض لها ، والزمان هنا يعاقبه على فعله السىء ٠ أما الموال الثانى ، فالانسان فيه يتوجه بالشكوى من الظلم الى الزمان ، ولكن الزمان لا يفعل له شيئا ، ولا يقدم له حلا ، وانما أقصى ما يستطيعه أن ينصحه بالتوجه الى الله الكريم القادر لعله يجد لديه الحل والعون ٠ وهكذا يبدو الزمان جزءا من مشكلة الانسان ، يعاقبه اذا أخطأ ، ولا يقف الى جانبه اذا التمس منه العون ، وهو ما ينعكس على علاقة كل منهما بالآخر ، اذ يدفع الانسان الى عدم الثقة بالزمان ، الذى هو فى حقيقته انعكاس لعدم ثقته بقدراته وامكانياته فى السيطرة على قدره أو مصيره ، سواء فى يومه أو فى غده ، مما يعمق من شعوره بالعجز عن مواجهة قوى الشر والظلم والقهر التى تحيط به والتى قد تأخذ شكل مرض عضال ، أو « جمال غشيم » ، أو فقر لا حيلة له فيه ، أو غير ذلك من أسباب ،تحفل بها الأمثال والمواويل وغيرها من ضروب التعبير الشعبى التى يعبر من خلالها عن قلقه واضطرابه وحزنه ٠

كلْ الْمَجَاريحْ يازمَنْ طابِتْ لسه أنا قاعد . . .

وطبيب الْمَبَالِى أهُو عنْدى بِالسَّنَهْ قاعد . . .

وَمَا عَدْش حيلْتى شىءْ يازمَنْ وَأديني قاعد . . .

أمَانه تحل عِنِّى يا زمَنْ وِتِسيبْنى هنا قاعد . . .

(المجاريح : المرضى ،طَابتْ : شُفيَت ، لسَّهْ : مازلت ،قَاعدْ، منتظر المبالى : المرضى ، الذين ابتلوا بالمرض ، مَاعَدْش ،لم يعد ، حيلْتِى : لِدَىَّ ، أَدِينى ها أناذا ، تِحل وتسيبنى : تتركنى لحالى ..)

ان سب الزمان ومرادفاته فى حقيقته ليس سوى ســـتار يغلف به الانسان أحزانه ، ويخفى به آلامه • وهذه المواويل والأمثال التى تصم الزمان دائما بالشر ، انما هى فى حقيقتها مرآة يرى فيها الانسان ذاته ، ويعكس على صفحتها آلامه ، وأسباب قلقه ، التى اكتسبت لديه دواما واستمرارا ، ولعله قد اكتشف هو نفسه هذه الحقيقة فعبر عنها فى أحد الأمثال الشعبية بقوله « الدنيا مرايه ، وريها توريك» ، أى الدنيا كالمرآة اذا أريتها شيئا عكسته عليك ، ان خيرا فخير ، وان شرا فشر • وهكذا يعكس الانسان احساسه بانعدام الثقة فى الحياة التى يعيشها ، وما توفره له من ضمانات تحميه من المرض ، وتوفر له أسباب الرزق ، مما يجعله نهبا لعشوائية الظروف ــ الزمان ــ اذ أنه فى الحقيقة لا يدرى ماذا يفعل اذا داهمه المرض ، واحتاج الى الدواء فلم يجده ، وهو لا يعرف ما سيكون عليه حاله اذا لم يجد قوته ، وقوت أهله وأبنائه ، فلمن يشكو « أشكى لمين وكل الناس مجاريح » ، ومن الذى سيحل له مشكلته أو يساعده على حلها !؟ كل ذلك وغيره ينعكس بالضرورة على حيــاته ، وحاضره ، فيزيد من مصاعبه ، وقلقه ، اذ ينتابه الشعور بالخوف من كل شىء ، خاصة المستقبل ، ومن ثم يعود الى الماضى ليلتمس فيه العزاء والسلوى والخلاص من واقعه المؤلم • وهنا يتجسد الزمان رمزا للشر الذى يهدد وجوده ، ويتربص به ، ولا يتورع عن أن ينال منه ، وأن يوقع الأذى به اذا واتته الفرصة ، والفرصــة دائما فى يد الزمان ، أما هو فلا حيلة له ، يقف مكتوف الأيدى ، لا يملك الا الشكوى :

وَالله يَازَمَنْ مالقيتْ الْعَدَلْ وَيَّاكْ . .

وَلاَ كَانْش ظَنّى أتْعبْ كِـدَهْ وَيَّـاكْ . . .

غيرى نَصَفْتُه وَأنَا شُفْت الْعَجَبْ وَيَّاكْ . . .

شَمِّتْ فيَّه خلايق يَامَا كُنْت كَايْدهُمْ .

وَمَشّيتْنى وَرَاهُمْ وَأنَا فى الأَصْل كَايْدْهُمْ . . .

وَمَلِّكْتُهُمْ زِمَامِى وَمَانِيشْ قادر أكَايِدْهُمْ . . .

دَا الْبَخْت لَمّا انْعَكَسْ يازَمَنْ كَان مِتفق ويَّاك . .

(مالقيت : لم ألق ــ لم أجد ،العَدَلْ : الحظ الحسن ، وَيَّاكْ : معك ، ولا كانش : لم أكن أظن ، كِدَه : هكذا ، نَصَفْتُه : أنصفته ، شُفْت : رأيت ، شمِّت : أشْمَتَّ خلايق : خلق ، أناس كثيرون كَايْدهُمْ : يغارون منى لأنى أفضل منهم ،وكايدهم الثانية بمعنى قائدهم ،ومَا نِيشْ قادر : وأنا غير قادر ، أكَايِدْهُمْ أنتقم منهم ، انعكس : جاء على غير ما كنت أتوقع وأشتهى) .

والحقيقة أن هذا الاتجاه الى جعل الزمان مسئولا عن كل ما يعانيه الانسان ، من احباط وألم ، يتضمن فى جانب من جوانبه محاولة من الانسان للسيطرة على مصادر ألمه وفشله ، وذلك عن طريق تصوير هذه الشرور والآثام وكأنها من طبائع الأمور ؛ ذلك أن هذه المشاعر عندما تزداد عمقا فى نفسه ، وتشتد وطأتها عليه ، يصبح من الضرورى ايجاد مسارب طبيعية للتنفيس عنها فى اطار ما يرضى عنه المجتمع ، ويتناغم مع الاطار الثقافى الذى يعيش فيه . وعلى ذلك لابد أن تتجه هذه المشاعر بالضرورة الى الخارج ، الى رمز عام جاهز متفق عليه ، وهو هنا الزمان ونوائبه ، حيث يستطيع الانسان أن يتخفف من أحزانه ، وأن ينفض عن كاهله بعضا من آلامه ، التى قد يتسبب تراكمها ، وتفاقم حدتها ، وكبتها ، الى دماره أو انهياره أمام قسوتها وحدتهـا .

هذا بالاضافة الى أن القاء التبعة على الزمان فى كل ما يصيب الانسان ، يؤدى دورا مهما وخطيرا فى تهدئة مشاعر السخط والتذمر ، ويجنبه صراعا عنيفا مدمرا يمكن أن يقضى عليه ، اذا ما وضع نفسه أمام الأسباب الحقيقية لآلامه وأحزانه ، دون أن يكون لديه القدرة على مواجهتها والانتصار عليها مما يجعله فى حاجة الى قدر من الطمأنينة ، والعزاء اللذين يعود مرة أخرى للبحث عنهما لدى الزمان ، فبعد الشدة لابد أن يأتى الفرج ، وكل شىء « قسمة ونصيب » و « أيوب صبر على حكم الزمان » فانهزم الزمان أمامه .

هالبَتّ يا قلبى عَلى طُولْ الزَّمَانْ ترْتاحْ . . .
وتْنُول مَرَامَكْ واللِّى تهْوَاهُ معَاهْ ترْتاحْ . . . .
دَا مسيرْ جُرُوحَكْ عَلى طُول الزَّمَانْ ترْتاحْ . . . .
مَثَلْ سَمَعْناهْ من اللِّى جبْلنا قالوه . . . .
الصَّبْر ياهُبْتلى عَمَلُوهْ لِلْفرْج مُفْتاح . . .(*)

* * *

أتقل من الرَّمْل حمْلِى وَالْعَزُولْ تاكى . . . .
وإنْ دَجدَجْ الْحمْل كتْفى بعُون الله مَانا شاكى. . .
وإنْ شكتْ النَّاس بلاويها أنامَانا شاكى. . . .
وَأشيلْ حُمُولى وَأتْنقِّلْ عَلى مَهْلى . . . . . .

(*) (هالبَتّ : أظن ، وتستخدم أحيانا بمعنى بالتأكيد ، معاه : معه دا مسير جروحك . . . إن نهاية أو مصير جروحك أن تبرأ ، جَبْلنا : قبلنا) .

واقول إصْبُر عَلى الزَّمَنْ يُومْ ضاحِكْ .. ويُومْ باكى .

(أتقل : أثقل ، تاكى : ضاغط ، أو يجلس متكئا شامتا ، دَجْدَجْ :

زاد ثقله ، مَانا شاكى : لن أشكو ، أتنقل : أنتقل وأسير) .

كما أن «طولة العمر تبلغ الأمل » ، و « طولة البال تهـد الجبال » ، وما دام الانسان حيا ، فليس هناك حد لما يمكن أن يراه أو أن يحققه ، فعلى الرغم من أن الدنيا لم تدم لأبى زيد ، الا أن « سكة أبو زيد كلها مسالك » .

واذا كانت المواويل والأمثال الشعبية وغيرها من ضروب التعبير الفنى الشعبى قد عبرت عن الجوانب المظلمة فى علاقة الزمان بالانسان ، وتأثيره فيه فان هـذا لا يشكل كل جوانب العلاقة ، ذلك أنها عبرت عن وجوه أخرى للزمان .

كما أن الحكايات الشعبية خاصة ، قد احتفت بالجانب المشرق لعلاقة الانسـان بالزمان ، حيث ينتصر البطل الطيب دائما على عوامل الشر ، ومنها الزمان الغادر ، والقدر العاثر ، وينتهى به الأمر الى تحقيق ما يريده لنفسه وللجماعة أيضا ، وذلك من أجل استحداث التوازن الذى يضمن للحياة استمرارها ، وللانسـان قدرا من السعادة والطمأنينة .

نصُوص

١ ـ بكائيات

١ ـ يا مَرَاودْ فضَّهْ خبِّيناها . . وخبِّيناها

جَارْ عَلِينا الزَّمَنْ طلَّعْناها

٢ ـ مَا عَدْش الْفانُوسْ ينقاد . . مِنْ بعْدَكْ

ما عدش الفانوس ينقاد . . وَلا الزَّمَان اللِّى مَضى ينْعَادْ

(ينقاد : يوقد)

٣ ـ يا عُقْد لُولى فى الْبيتْ عَلَّقْتُه

جارْ عَليَّه الزَّمَانْ سَيِّبْتُهْ

يا عقد لولى فى البيت علَّقْناهْ

جار علينا الزمان سَيِّبْناهْ

(سَيِّبْتُه : تركته)

٤ – ريتْ اليتيم مَاشِى وَرا خالُهْ
نِفْسُه ذليلهْ والزّمَانْ كادُهْ
ريتْ اليتيم ماشى وَرا عَمُّهْ
نفسه ذليله وكادْنى همُّهْ . .

(ريت : رأيت ، وَرا : وراء ، كادُه : أشقاد)

٥ – إذا كانْ اليتيم بالْعَبْد والْخُدَّامْ
برْضُه ذليل وتكعْبلُه الأيَّامْ
إذا كانْ اليتيم بالعبد والْعَبْدَهْ
برضه ذليل وتْدَوَّخُه الدِّنْيهْ

(تكعبله : توقع به ، العَبْدَه : الأمَه ، الدِّنْيه : الدنيا)

٦ – رُوحْ يا يتِيمْ عَتبَكْ عَلى زَمَانكْ
لوْكُنْتْ سَعِيدْ كانْ فضلْ عَلَشَانَكْ

(علشانك ، من أجلك)

٧ – لَوْ كَانْ نَصَفَكْ زَمَانَكْ ياغَرِيبْ
لَوْ كَانْ نَصَفكْ زمانك
كُنْت يا خُويا مُتّ فى بْلادكْ..

(نصفكْ : أنصفك)

٢ – مواويل

١ – أوِّلْ ما نبْدى القُولْ . . نصلِّى على النَّبى
نبى عربى . . سيِّدْ ولدْ عدْنانْ . .
لُولا النَّبى يا أجاويدْ لمْ كانْ . .
شمْس ولا قمر . . ولاَ كَوْكَب يضْوى . .

علَى الودْيانْ . . ولاَ نُورْ نَايرْ . .
ولاَ خَاطبٍ يخْطُبْ .. منْ فوق الْمنَابرْ ..
يَاالله انْعلَكْ يَازَمانْ .. مفرّق مابينْ الاتْنينْ
تَاخُدْ عزيزْ آلاتنينْ .. وتْخَلِّى الْخَايبْ الزّهقان

(الزهقان : المتذمر الذى لايفعل شيئا)

٢ ــ الدّنْيا كيفْ مدْرَسهْ للْعالمْ يتْعلِّمْ
كتير من النّاسْ ما دارْ ولاَ اتْعلِّمْ
لاَزمْ تعْرفْ الدِّنْيا يَابْن النّاسْ وتتْعلِّمْ
داحْنَا سمعْنَا مثَلْ من اللِّى قبلنا قالوه
يمْوتْ المعلِّمْ وهُوّه لسّه ما اتْعلِّمْ

(كيف : مثل ، لسّه : إلى الا ن)

٣ ــ عليلْ يقول للطّبيبْ إمْتَى أطيبْ وامْشى
وأفُوتْ بلاَد الْعسلْ وأكُلْ بَصلْ وأمْشى
وافُوتْ بلاَدى وأشُوفْ صُحْبتى وأمْشى
دا أنا كُنْت أمُرّ يفزْ النّاسْ بسَّلاَمْ
صبّحُوا الْعوازلْ يضْربُوا علَيّه نَارْ يا سلاَمْ
نَدْر علَيّه لَوْ طَابْ الْجرْح وقمت بسلاَمْ
لاَكْسى اليتامى منْ خَاصّ الْحريرْ وأمْشى

(يفز : يقوم مسرعا ، بسّلام : بالسلام ، بالتحية ، خَاصّ : فاخر)

٤ ــ أنَا جملْ صُلْب لَكنْ علّتى الْجُمّالْ
غَشيمْ مقاوح ولاَ يعْرفْ هوِى الْجمّالْ
تسيِّلْنى التراب منْ بَعْد الْحُمُولْ العالْ

وصبّحْنى عَيَّانْ قوى يلْعبُّوا بى الْعــالْ

(غشيم مقاوح :غبى مخالف ، قوى : جدا ،العال الاولى)

الحمل الكبير ذو الشأن ، العال الثانيه : العيال - الاطفال .)

٥ - أنا إنْ شكيتْ رُبْع مابىَ للْحديدْ ليْدُوبْ
الاوَّلَهْ غُرْبتى والتَّانيةُ مكْتُوبْ
والتَّالتَه كُنْتَ غَالبْ ، صبحْتَ أنَا مغْلُوبْ
وكاسْ الْهَنَا كُلّ ما أديُرهْ ييجى مقلوب

(ييجى مقْلوب : ينقلب ، يأتى عكس ما اتمنى)

٦ - واجبْ علَى الدِّنْيهْ قَبْل ما تميلْ عَ السَّبْع تبْعتْ لُهْ
وتْشَيِّلُه حمْل فوق حمْلُه التقيل تبْعتْ لُــهْ
وتْلَبِّسْه تُوبْ غيرْ تُوبُه الجميلْ تِبْعتْ لُــهْ
لمَّا خفّ مالُه قاموا أهْلُه رفعُّوا عليه دعْــوه
قال أسْألكْ يارَبّ ياكريم يا قابل الدَّعْوه..
ياللِّى اسْمكْ على لسان الْعبــادْ دعْــوهْ . . .
يا تُشْتُرْ الْجسْم ، يا إمَّا ملك الْمُوتْ تبْعتْ لُهْ

(الدنيه : الدنيا ، الزمان ، تبعت له : ترسل له ، التقيل : الثقيل)

(دعوة الأولى : قضية ، والثانية والثالثة بمعنى الدعاء .

٧ - وَالله الْمطلةّ عَلى العَيَّان بتْكفِّى
قُولةْ شحْوالَكْ تريَّحْ القلب وتْكَفِّى
دنْيَا غرُورهْ بتمْلى صُحُون العزّ وتْكفِّى

(المَطلَّه السؤال العيّان :المريض ، بتْكفِّى الأولى والثانية : تكفى ،

والثالثة بمعنى تَقْلب ، قُولةْ : قول ، شحْوالَكْ : كيف حالك)

٨ – ليْه يارَديّه بتْذلّ الكَريمْ ورَناهْ
دا كَانْ رَاجلْ جدّ صاحب سيْطَره ورَنَاهْ
صبح يجهولْ آه مالأجاشَ حدّ ورناهْ
دنْيهْ غَرْورَهْ ما فيهاَشْ طريق رَاحهْ
تأخّر الْجيدِينْ وتقدمْ الْورَنَاهْ . . *

٩ – الْبينْ جابْ لى حنْضَلْ وقَال كُـلْ
كُلْ يا مَتْعَوس وفَرّقْ ع الْعَلاَبهْ الكُـلّ
من بَعْد ما كُنْت فى لمّهْ وزَاينْ الكـلّ
صبحْت غلبان ومسْكينْ ومسْتحْملْ كَلاَم الكُل
(فَرقْ : وزّع ، لَمه : جماعة ، زاين : أزين ، مستحمل : متحمل)

١٠– ما كَانْش عَشَمى بَعْد اللَّمّه يجدّ فُراقْ
وِيْحملّ النَّجْع بأَحْبابى وانا لقربهم مُشْتَاقْ
من اللِّى جرى لى منَّكْ يَابينْ لاَ سَّطَرُهُ فى أوْراقْ
وأطلق منادى ينَادى فى البلادْ
دا الشَّهْد بَعْد الحبايبْ مُرّ لَمْ ينْداقْ

* (رَديّه : رديئة (صفة للدنيا والزمن) ،بتذلي : تُذلين ،ورَنَاه الاولى : وتهملينه ، والثانية بمعنى سمعة طيبة رنانة ،والثالثة بمعنى وراءه ، والرابعة بمعنى الانذال الذين ينبغى ألا يتقدموا أبدا ، مالاجاش : لم يلق)

(ما كانش : لم يكن ، اللّمه : اللقاء ، يجدّ : يحدث ، أطلق : أرسل

لم يندا‌ق لايؤكل ، لايمكن استساغته)

١١– ياللّى أَكَلْت الْحلاَوهْ جرَّبْ بقَى الْمُرْ

تعْرفَ دُرُوسْ الزّمانْ والْوقْت لَمَّا يمُــرِ

يمْكنْ تحكُم عليكْ الأَيَّامْ تدُوقْ المُرّ

الْفَقْر أكبر مُدرِّسْ يظْهرْ الصَّــاحبْ

ما دامْ معاكْ مالْ ، لَكْ كُلّ يُومْ صاحبْ

ولو خُلُصْ المال عنَّكْ يبْعد الصَّاحبْ

ويسيبك شَقْيانْ ولا بُدّ تصْبُرْ علَى المُرّ

(بَقَى : اذن ، أو أيضا ، تدُوق : تذوق ، يسيبك : يتركك ، شقيان : مريض ، متعب ، تشقى .)

١٢– الدِّنْيا مالتْ على الْجدْعانْ ذَلِّتْها

خَضَعتْ نُفُوسْهُمْ وبَعْد الْعزّ ذَلِّتْها

صبحُوا غلابه مِن الأَيامْ وذِلِّتْهَــا

حكَمِتْ على الْحِلْو بَعْدِ الْعِزّ يتْبهْدِلْ

وبَعْدِ الْمَسَاندْ ونُومْ الْفَرْشِ يتْبهْدِلْ

وقدِّمتْ الْكِلاَبْ أَمَّا السَّبْع يتَبهْدِلْ

دا انَا نَفْسِى عالْيه وجتِ الأَيَّامْ ذَلِّتْهَا

(ذَلِّتها : أذلَتها ، والثالثة بمعنى : زللها ، وأيضا بمعنى ذُلها ، يتبهدل : يتدهور حاله ، وقَدِّمت : وجاءت به إلى المقدمة جتْ : جاءت)

٣ ـ أمثال شعبية

ـ الْوِلْيَّهْ تِقَطَّعْ السَّلاَسِلْ .

ـ يا مِسْتَكْتَر ، الأيام أَكْتَرْ (أكثر)

ـ المكتوب مامِنُّوش مهْروب .

ولاَ سجره (شجرة) إلاَّ وهَزّها الرِّيح .

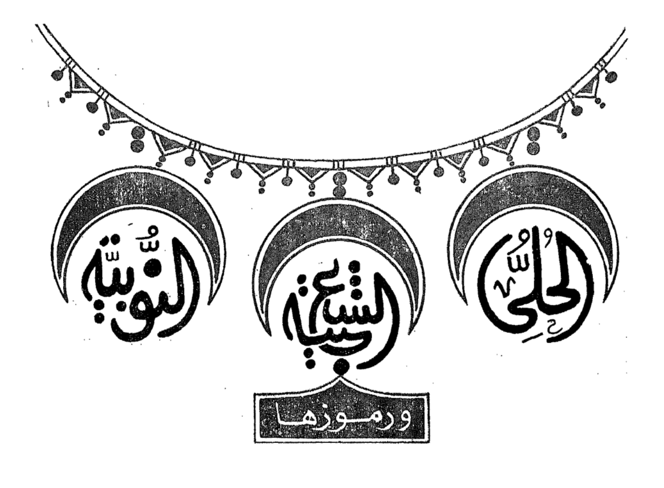
ـ لك يوم يا ظالم .

ـ الدنيا لمن غلب .

ـ الدِّنيا زَىّ (مثل) الغَازيّه (الراقصة) تِرْقُص لِكُلّ واحِدْ شِويَّة .

ـ دا الزَّمان اللِّى وصَّى حسَّان الْيمانى عَلِيْه .





الدكتور على زين العابدين

لعل الحلى الشعبية وصياغتها من أكثر الفنون مقدرة على الانتشـــار والتعبير عن عادات وتقاليد وثقافة أى شعب أو مجتمع من المجتمعات ، فهى تحمل فى طياتها ملامح تراث ، وسـمات بيئة ، ورموز عقيدة ، وأساليب فكر وتذوق مجتمع ٠

والمجتمع النوبى كان وما زال جزءا من المجتمع المصرى كجماعة استمرت آلاف السنين وقـــد شاركهمــا فى ذلك القطر الشقيق السودان العزيز ٠ لقد آمنوا منذ أشرقت شمس الحياة على أرض هذه البلاد ، بأن المصير واحد والمستقبل واحد ، يربطهم جميعا شريان الحياة الأزلى النيل العظيم ٠

لقد لعبت النوبة دورا كبيرا كحلقة اتصال وهمزة وصل بين مصر والسودان منذ فجر التاريخ ، فكانت رافدا عذبا وأثيرا ممتازا فى نقل الثقــافة والدين واللغــة وامتزاج الدم والروح وكل مقومات الحياة وأساليب التعبير بما فى ذلك الفنون بأنواعها المختلفة ، ومنها فن صياغة الحلى ٠

ولعل التكامل بين مصر والسودان الذى نحتفل بقيامه هذه الأيام هو ثمرة هذا الاتصال والامتزاج الذى استمر آلاف السنين من خلال بلاد النوبة العزيزة ، والذى تشير اليه سمات فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ورموزها ٠

وعندما نبدأ الكلام عن الحلى الشعبية النوبية

يجدر بنا أن نتعرف على الانسان النوبى الذى استخدم هـذه الحلى . وأرضه التى نشـأ عليهـا ، فبلاد النوبة الأصلية مقسمة الى قسمين ، الشمالى وهو جزء من الوطن المصرى ، ويمتد من شمال وادى حلفا الى أسوان ويعرف بالنوبة السفلى ، والقسم الجنوبى ويمتد من وادى حلفا الى بلدة «الدبة» بالقرب من دنقلة ، ويعرف بالنوبة العليا وهو جزء من السودان الشقيق .

الا ان بلاد النوبة كانت تمتد قديما الى أبعد من ذلك الى مدينة قردى القديمة بالقرب من « شندى » الحالية ، أى أن بلاد النوبة القديمة كانت تشمل معظم مناطق السودان الشمالى ويقطن الجزء المصرى من بلاد النوبة ثـلاث جماعات هى ، الكنوز والعرب والفاتدجا . كمـا يقطن الجزء السودانى من بـلاد النوبة ثلاث جماعات أخرى هى ، المحس والسكوت والدناقلة ، وهى كلها جماعـات تشترك فى أسـلوب واحد للحياة وبينها علاقات تجـارة ومصاهرة وقرابة بل وهجرة الى مصر والنوبة المصرية ، فالعلاقـات بين مصر والسـودان علاقات أخوية قديمة .

وبلاد النوبة تعرضت لعدة أحداث وهجرات وكان من نتيجتهـا ما يتميز به المجتمـع النوبى من امتزاجات سلالية . وبالرغم من ذلك فقد أكدت الدراسـات الاركيولوجية ، والانثروبولوجية أن الصفات المصرية العربية هى الغالبة ، وان كثيرا من القبائل العربية قد استوطنت هـذه البلاد وخاصـة بعد الفتح الاسـلامى ، وما زال النوبيون يذكرون أن أصـلهم من الجزيرة العربية وبخاصـة أهل منطقتى الكنـوز والعـرب ، وبذلك يحتفظ الانسـان النوبى بخصائصـه الفيزيقيـة الأساسية ، تلك الخصائص التى يشترك بها مع الانسـان العربى فى مصر والسـودان الشمالى .

والمجتمع النوبى مجتمع محافـظ لا يتغير بسهولة ، اذ يحتوى كل ما يدخل عليه ويجعله يسلك سلوكه ويعيش باسلوب حياته ، فقد ظل النوبيون متمسـكين بثقافتهم وبلغتهـم الخاصة كما نذكر ان النوبيين ظلوا متمسكين بثقافتهـم وبلغتهـم الخاصـة كذلـك ظلـوا متمسـكين بالثقافـة والديانة المصرية القديمة أكثر من ستة قرون بعد ان انتشرت المسيحية فى مصر ، وكانـوا هـم الورثـة للتراث المصرى القديم ، اذ ما زالت ملامـح ورواسب تلك الثقافة قائمة الى الآن .

والبيئـة النوبية فقـيرة لقـلة الأرض الزراعية ولقلة الحرف التى يمارسها النوبيون . ولذلك لا نجد لحرفة الصياغة ، أى صياغة الحلى وجودا كبيرا فى بلاد النوبة ، حتى فى النوبة الجديدة بكوم أمبو ، اذ نجد عددا قليلا يمارسها داخل المنازل قد لا يصل عددهم عدد أصابـع اليد الواحدة ، ويمارسونها كعمل اضافى بجوار مهنة الزراعة التى هى اشرف عمل يقوم بـه الانسان النوبى سواء كان رجلا أم امرأة ، وبشرط أن تكون ممارسة الزراعة فى أرضه أى فى ملكه ولا يعمل بها أجيرا ، فالعمل بالأجر فى الزراعة عار كبير .

وهكذا نجد أن دخـل الانسـان النوبى ضئيل ولا يكفى ضروراته ، الأمر الذى جعله يهجر موطنـه ليعمل فى مـدن مصر الأخرى وبخاصة فى القاهرة حيث مجال العمل كبير ، ولذلك يوجد فى القـاهرة عدد من الصياغ النوبيين يقومون باعداد الحلى النوبيـة التى يطلبها الشباب الذى يعمل فى القاهرة عندما يقبلون على الزواج ، وخاصـة فى فصـل الصيف ، وهو فصـل الأجازات وعودتهم الى بلادهم .

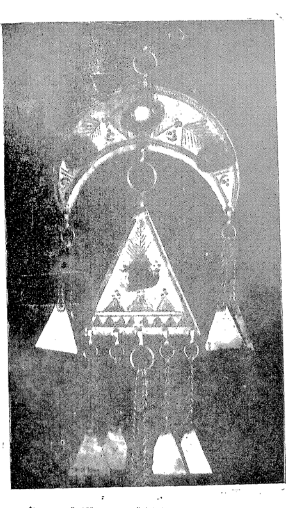
ولعل مناسبة الـزواج والاحتفالات التى تواكبـه هى أكثر المناسبات ابرازا للحـلى النوبيـة ، التى تقوم بدور مهم فى مراسـم وتقاليد الزواج لما تعبر عنه من مودة وحب وتقدير فهى تكون جزءا مهما من المهر (مقدم الصـداق) ، اذ يتكون المهر من جزء نقدى وآخر عينى هو عبارة عن عدد من قطع الحلى الذهبية والفضية بالاضافة الى بعض الملابس والروائح وكميـة من الذرة والدقيـق وبعض الأثاث والأدوات المنزلية الضرورية .

ويقدم المهر (النقود والحلى) فى احتفال خاص ـ يعرف « بالطيبة الخارجية » عند العرب ، و « فرقر » عند الفاتدجا و « الودة » عند الكنوز ـ وتختلف الطريقة التى تقدم بها الحلى عن الطريقة التى تقدم بهـا النقود ، فالحلى تقدم علانية وتسلم قطعة بعد الأخرى ، فى حين تسلم النقود فى مظروف مغلق حتى لا يعرف مقدارهـا أو يظهر أمـام الأقربـاء والمدعوين ، اذ فى الغـالب ما تكون قليلة ـ أما الحـلى فبالنسبة لأن العروس تتزين بهـا مباشرة فلا بد أن تقدم علانية . وكلما كانت فيمه الحلى مرتفعة ، اضفي ذلك على أقارب كل من العروس والعريس مكانة اجتماعية عاليه، وخاصـه العروس التى تجلس مع قريباتهـا وصديقاتها مفاخرة بما قدم اليها من الحلى .

وكانت أهم الحلى التى يقدمهـا العريس لعروسه عند الفاتدجا هى « جصة الرحمن » من الذهب ، وتشبه شكل المثلث وتعلق على جبهة العروس ، وبها تتميز المرأة المتزوجه من غيرها . وكذلك الـ « جكد » وهو عبارة عن عقد او قـلادة بهـا ستة أقراص مستديرة مسطحة من الذهب ويتوسطها « ما شاء الله » من الذهب أيضا ويضاف اليها غالبا أسـاور من الفضة ، وأحيـانا كان يضاف عدد من الخواتم الفضية .

هذا بالاضـافة الى الحجل وهو زوج من الخلخال من الفضة كان يهديه العريس لعروسه عادة في الصباحية ، اذ يعتبر قدم المرأة ومكان الحجل عورة ، ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه الا اذا كان زوجا لها .

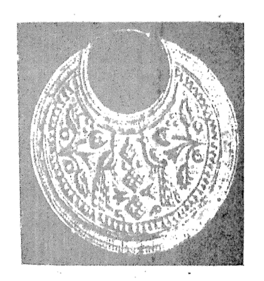
أما الحلى التى يقدمها العريس لعروسه عنـد الكنوز والعرب فقد كانت تصل الى أكثر من ٦٥ جرام من الذهب وتتضـمن « الجكد » و« النجار » و « الزمام » و « الودعة » عند العرب ، والودعة والكوكب تقابل قصة الرحمن عند الفاتدجا ، فهما حليتان للجبهة ودليل المرأة المتزوجة ، هذا بالاضافة الى الأسـاور والخلاخيل الفضية ، والخـواتم المصنوعة من من الفضة .



جزء من حلية (الهلالية) من الفضة . (الجزء الأعلى وهى مشبك للثوب عند الكنزيات وكذلك يؤمـن وتربط به محفظتها (محفظة النقود) ويمر فى الوقت نفسه الجانب الأيسر للثوب ويستخدم تصميمها شكل الهلال وشكل المثلث .

وكانت أغلب هذه الحلى الذهبية تصنع حتى الخمسينيات من عيـار ٢٣ر٥ (ذهب بندقى) لأن النوبيين لا يعترفـون بالذهب المخلوط بالنحاس ، أى بالعيـارات الأقل ، لاعتبارهم أياها غير طاهرة فيتشاءمون منها ، الا أن تطور أسعار الذهب وارتفاعها الكبير جعلهم يتماشون مع مقتضيات الاقتصـاد والعصر ويصيغون حليهم من عيار ٢١ وذلك حتى قبل تهجيرهم من النوبة الأصلية .

ولا يعنى هـذا أن الفتاة النوبية لم تكن تتحلى بالحلى قبل زواجهـا ، اذ أن كل فتاة تقريبا كان لها حليها . ولعل من أبرز قطع



قرط (العكشن) من الذهب وهو قرط منتشر بين النوبيين وخاصة فى السنوات الأخيرة وكذلك فى السودان وهو على شكل الهلال ٠

الحلى التى كانت تتحلى بها الفتاة النوبية هى حلية الهلال أو (سن آج) الفضية كما يسميها الفاتدجا ٠ وهذه الحلية تتكون من عدة أجزاء أولها وأهمها هلال عريض من الفضة طرفيه الى أسفل ، وتنتهى هذه الحلية بسلاسل معلق بها داليات صغيرة تسمى « برق » على شكل المثلث من الفضة أيضا ٠

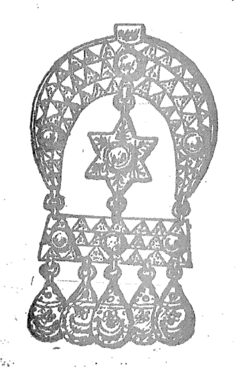
والمثلث والهلال من أهم الرموز والأشكال التى استخدمت فى تصـميم وزخرفـة الحلى النوبية فنراهما ممثلين على أغلب هذه الحـلى ومنهـا الهـلال والسبيبية والاقراط المختلفة والأساور والحجل وغيرها ٠

فالمثلث شكل من الأشكال الهامة العريقة ورمز من الرموز الفنية التى كان لها مضمون ومعنى متصل بمعتقدات الانسان الشعبى فى بلاد كثيرة منها مصر وبلاد النوبة والسودان ٠ فقد ترجم الانسان المصرى القديم فى عصر ما قبل الاسرات الهضـاب والجبـال ورسمها بشكل مثلثات على فخاره ، كما ترجم المصرى القديم فى عصر الاسرات مياه النيل ورسمها بشكل مثلثات متجاورة متلاحقة وراء بعضها ٠ كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم ٠ والهرم كان من أقدم الرموز لاله الشمس والمثلث رمـز للروح ، وقد صنعت الأحجبة على هيئة المثلث للحماية وأبعـاد الارواح الشريرة والحسـد والوقاية من السحر ٠

أما من ناحية الفكر الاسلامى فان المثلث يمثل السمو والعلى ، وأن تكرار المثلثات يعنى التسبيح دائما أبدا ٠ فكثيرا ما رأينا اطارا من المثلثات المتجاورة يحيط بالحلية النوبية مثل الهلال أو الحفيظة كاطار من شعاع الهى يحمى الحلية ويحفظ لابسها ٠

وقد يثير استخدام الفنان النوبى لشـكل الهلال فى حليه وحبه له عـدة تسـاؤلات عن أسباب هذا الحب ، وهل يرجع الى أصول تاريخية أم عقائدية عميقة الجـذور والأثر فى نفسه ، أو الى كونه رمزا للعقيدة الاسلاميـة التى يتمسك ويعتز بهـا ، كل هـذا ليس بمستبعد لأنها أسباب تتفق ومنطق تاريخ وطبيعة الانسان النوبى ٠

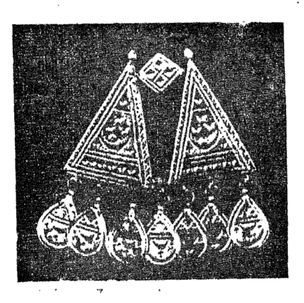
ان القمر وهلاله أحد عناصر الطبيعة التى تظهر وتسير على نظام دقيق ، فالهـلال أحد أوجه القمر ٠ وكان ظهور الهلال فى السماء



حليـة الهلال الذهبية وهى مزخرفة بالأسـلوب التقليدى (بالحجم الطبيعى) يستخدم ويركب عادة مع حلية البيبه ٠

وخاصة بعد الليالى والأمسيات الموحشة ظاهرة مبهرة عند الأقدمين ولا زال كذلك عند المحدثين . ولذلك عبد وقدس القمر والهلال عند كثير من الشعوب القديمة .

وعبادة القمر كانت ديانة جميع الساميين الغربيين والعرب الجنوبيين (اليمن قبل الاسلام) وهو اله سبأ الشهيرة والمقدم عندهم على سائر الآلهة . وقد وجدت صور منقوشة على الأحجار بشكل الهلال أو رأس الثور ، وهما يدلان على الاله القمر .



(الودعة) حلية للجبهة من الذهب عند عرب العليقات بالنوبة . ويشاهد استخدام المثلث أو الأجنحة فى تصميمها .

كما كانت ضمن حلى المرأة العربية قبل الاسلام حلية مماثلة لحلية الهلال تسمى « الحوط » وهى عبارة عن خيط مفتول من لونين أسود وأحمر فيه خرزات ، وهلال من فضة تشده المرأة فى وسطها لئلا تصيبها العين الشريرة أو السحر .

وكان القمر أحد آلهة مصر القديمة وشغل حيزا من الفكر الاسطورى الدينى فى مصر القديمة ، فنرى اله القمر « تحوت » مرة على رأس الآلهة وتصوروه الخالق الأول ، وكان هذا فى النظرة التى وضعها لاهوتيو خمنو (الأشمونين) بالاضافة الى وجود الفكرة أو النظرية الشمسية التى كانت تمجد الشمس . وكان يلوح فى عقول الأقدمين أنه ليس هناك شك فى ارتباط الدورة القمرية الشهرية للمرأة أى بالمحيض .

وقد مثل اله القمر على هيئة انسان له رأس أبو منجل وكان بمثابة الاله العالم وكاتب الالهة ورب السحر . الا أن تميمة الاله القمر قد مثلت على شكل هلال أو بهلال ينبثق منه قرص وهذه التمائم قد رأيناها فى عصر الدولة الحديثة فى النوبة ، وكذلك فهى ممثلة على بعض صدريات الملك الشاب توت عنخ آمون بل على قمة تصميم هذه الصدريات .

ولعل فى استخدام فتيات النوبة لحلية الهلال الفضية صلة بالفكرة القديمة التى تقول بارتباط الدورة القمرية الشهرية بالدورة الشهرية للمرأة بأمل تنظيمها واكتساب الخصب بالتقرب الى القوة المسيطرة على هذه الظاهرة المتمثلة فى القمر والذى يرمز اليه بالهلال الفضى ، هذا بالرغم من أن هذه الفكرة قد تكون نسيت أو غير واضحة تماما فى أذهان الناس .

وعلى كل حال سواء أكان استخدام شكل الهلال عن عقيدة دينية أم رمزا لمعتقد شعبى أو سحرى ، فقد كان قبل كل شىء ظاهرة من ظواهر الطبيعة وشكل بارز من أشكالها استوحاه الفنان النوبى وأدخله فى تصميم حليه منذ عصر الدولة الحديثة الى الآن . هذا بالرغم من أن مضمون هذا الشكل الهلالى قد تحول الى رمز فنى يحمل الكثير من قلق وأحلام الانسان النوبى المصرى وانسان المنطقة العربية كلها ، اذ أن هذا الشكل كان ومازال يستخدم فى صياغة الحلى الشعبية المصرية وفى صياغة الحلى العربية الأخرى ، الأمر الذى جعل الحلى الشعبية النوبية لها طابعها المصرى العربى الأصيل .

زينب عبد الفتاح صبرة



حرفة السروجية عبر العصور

ترتبط حرفة السروجية ارتباطا وثيقــا بخلفية تاريخيــة يتعذر بدونهــا تفهم الدوافع التى من أجلها قامت هذه الحرفة، وما ارتبط بها من عادات وتقــاليد قديمة راســـخة جعلت من لزومياتها انتــاج مشغولات السروجية فى اطار يجعلهـــا تساير تلك العادات والتقاليد التى كانت قائمة منذ القدم ، كما أنها من جهة أخرى ترتبط بطائفة غــير قليلة مــن الحرف الشعبية كالنســيج على ســبيل المثال ، والاشغال المعدنية التى تدخل بمشغولات اللجوميين ، وصناعة المهــاميز ومشابك الأربطة المصنوعة من الجلد .

كذلك ترتبط حرفة السروجيــة من جهــة ثالثة بحرفة دبغ الجلود وتشغيلها وزخرفتها ، كى تقابل الأغراض الوظيفية المطلوبة من انتاج السروج ، مــع مطابقتهــا فى الوقت ذاتــه لمتطلبات التقاليد الاجتماعية التى كانت تجعل من السروج شعارا لمراتب اجتماعية ، وذلك منذ أقدم العصور ، حيث كان الحكام والمماليك والامراء وأصـحاب الجـاه هم الذين يمتطون الجياد . وكانت فى الحروب ـ خلال العصور الوسطى ـ تزين الدروع والأسلحة والسروج بشعارات أو « رنوك » الفرسان المتحاربين ، حيث كانت تلك العلامات تدل على مدى أهمية الشخصية التى تمتطى الجياد فى ســاحة المبارزات ومكانتهــا القيــادية بين الجيوش المتناحرة . ولذلك يتضح لنا أنه ليست جميع الحليات الخاصة بزخرفة الجـلد فى السروج قائمة على توظيف الجلود وتشكيلها فى صنع السروج فحسب ، بقدر ما كانت تلك الحليات

المرتبطة بها ذات صفة اجتماعية ، أو بالأحرى بمثابة علامات أو اشارات تفهمها الجنود على اختلاف مراتبها · والعرض التالى يبين كيف نشأت فكرة السروج ·

حيوانات الجر :

كانت أول دواب استخدمت فى الجر هى الثيران ، حيث استمر استخدامها حتى عام ١٠٠٠ ق·م وبخاصة في نقل البضائع الثقيلة ، وكان ذلك باستخدام عمود جر طويل ومقرن فكان يوضع ثور أو بغل ، على جانبى عمود الجر والمقرن ، وفوق كتفى الحيوان يمتد قضيب مستعرض مثبت فى عمود الجر ، وكان المقرن يجهز بزوجين من القضبان الرأسية ، ولعدم انزلاق أحداهما يركب كل زوج منها على حافتى رقبة أحد الحيوانات ·

وقد استخدمت بعد ذلك الحمير المستأنسة لجر المركبات فكانوا يستخدمون فى الغالب أربعة منها ، حيث كانت تربط على جانبى « عمود الجر » بأسلوب يجعل الحيوان الخارجى يشده من طوق جاره بدلا من العريش (عمود الجر) نفسه (١) ·

وهكذا كانت الثيران والحمير البرية ، من بين حيوانات الجر التى ثبت وجودها — من المصادر العلمية الميسرة — سنة ٢٠٠٠ ق·م وكانت القيادة تتيسر عن طريق سير اللجام ، وكان من الجلد حيث يربط بحلقة نحاسية مثبتة فى (عدة) الطاقم الداخلى لحيوانات الجر ·

وفى الحضارات القديمة كالحضارة الكلدانية القديمة بالعراق ، نجد نقوشا على جدران المعابد والهياكل ، تصور فيها لجوم العربات ذات عجلات صنعت من كتل خشبية صماء ، ليست ذات عرانيس ·

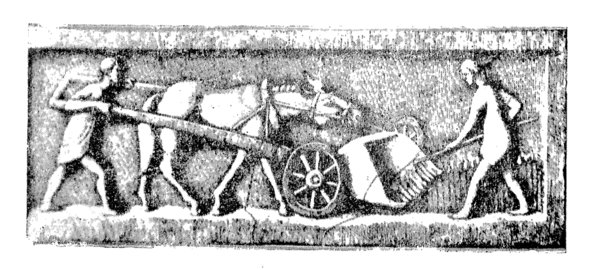
وظلت العربات تجرها الثيران عبر العصور ، الى أن تلى تلك الفترة بقليل استخدام الخيل فى جر المركبات ، ولكن كان المقرن على حالته الأولى غير مناسب لاستخدامه مع الخيل لضيق أكتاف الخيل · حيث تؤكد احدى الدراسات (٢) استخدام الخيل فى حمل الاثقال فى العصر الحجرى الحديث ، وقد انتقل من آسيا الى بابل حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، واستخدام الحصان لحمل الاثقال أدى الى ظهور أداة من أدوات الركوب تساعد على القيادة والسيطرة على الحيوان ، وهى ما يسمى باللجام ·

كما أن استخدام المقرن ظل شائعا فى أوروبا وغرب آسيا حتى حوالى ٣٠٠ ميلادية ، رغم العيوب الكثيرة فى المقرن ، ولذلك استخدمت الخيل أزواجا ، بحيث يقف كل من الحصانين على أحد جانبى عمود الجر ، وكان حزام الرقبة يسبب اختناقا للحيوان ، كما كان المقرن بوضعه فوق كتفى الحيوان يمنعه من بذل جهده كاملا عند الجر · وقبل الميلاد بفترة وجيزة ظهر فى الصين تعديلان مهمان على شكل المقرن : كان أولهما استخدام عمودين للجر بدلا من عمود واحد · وربط كل من طرفى المقرن ، بأحد هذين العمودين ، وبذلك أصبح من الممكن استخدام حيوان واحد فى جر العربات الخفيفة ·

أما التعديل الثانى فيحتمل أن يكون قد أخذ من قبائل الرعاة الرحل فى آسيا الوسطى ، وهو تغيير مكان حزام الرقبة ، بعرض صدر الحيوان بدلا من رقبته · وبذلك ازدادت كفائة الحيوان فى الجر ، بدون تعرضه للاختناق · وأدى ذلك الى ظهور ما نعرفه باسم طوق الحصان ذى الوسائد اللينة ، وقد استخدمه الصينيون حوالى عام ٥٠٠ ميلادية، ولكنه لم يستخدم فى أوروبا الا حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية ·

طاقم حيوان الجر :

كان طاقم حيوان الجر فى الازمنة القديمة مكونا من حزام للصدر ، وآخر للسرج يلتقيان عند أعلى كاهل الحيوان · وبالنسبة الى الحصان فانه اذا انسحب حزام الصدر الى الخلف عند مؤخرة العنق ، فانه لاشك سيرتفع الى (المزور) ويسبب ضغطا خانقا على القصبة



شكل (١) نحت بارز يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، القرن الثانى الميـلادى ٠

الهوائية ، وذلك عندما يشد الحصان العربة بقوة ٠

وبالرغم من تنبه القدماء الى هذه المشكلة ، فانه من الغريب أن التحسينات أخذت وقتا طويلا ، وفى السنوات الاولى من الميلاد شاع فى الصين ربط العريش ربطا محكما تحت رباط الصدر ، لتفادى الضغط على عنق الدابة عند اندفاعها ، وقد ظهر هذا أيضا فى بعض المصادر اليونانية والرومانية ٠ وعلى الرغم من معرفة الصينيين واليونان والرومان للعريش على النحو الذى تقدم ذكره فان استخدامه على ما يبدو كان موقوفا على تلك الحضارتين دون سائر الحضارات الواقعة بينهما ٠ أى أن تلك الحضارات الواقعة فى الشرق الاوسـط لم تستخدم العريش المتطور الذى ييسر حركة الدواب أثناء شدها العربات ٠

وكان استخدامه بعد ذلك فى الغرب فى القرون الأولى ، وقد اسـتخدم اليونانيون واللاتينيون السـيور ، حيث كانت تربط بالعربة فى أسفل الحزام من الصدر كما يفعل بالعريش ٠ غير أن اليونانيين كانوا يربطـون السيور فى كاهل الخيول الخارجية لفريق رباعى من خيول الجر ٠

أما السيور التى تربط فى منتصف حزام الصدر فلم تظهر حتى القرن العاشر ، وفى القرون الوسطى تبدو هذه السيور فى صورة حبـال على العربات ذات العجلتين أو أربع عجلات ، وقد أتاح ذلك استخدامهم لفريق حيوانات الجر من أن يسحب على صـورة طابور ، فهذا يجعل السحب أكثر سرعة من حالة انتظام الحيوانات فى صفوف متوازية ٠ وقد أصبح حزام السرج قليل الأهميـة بعد ما تم ربط العريش أو السيور بواسطة حزام الصدر ، حيث أصـبح الأخير بمثابة ياقة ٠ وكان هذا مولد طاقم حيوانات الجر الحديثة ٠ وقد تم تعديل طاقم حيوانات الجر بأن نجدت الياقة وغطيت باللباد أو غيره ٠ كما هو الحال فى الياقات الكتفية المنجدة المعلقة فى العربات الرومانية ٠

ولكن لم تظهر حتى القرن الثـانى عشر والثالث عشر ياقة الحصان الكتفية والصدرية ، المبطنة من النمط الحديث في الرسومالأوربية ٠



شكل (٢) احد الملوك المصريين فى عربته الحربية

تاريخ ظهور اللجام :

ماورد في كثير من المراجع والدراســات يؤكد أن ظهر اللجام كان أسبق من نشـأة السرج ، وهذا يرجع الى اســتخدام الدواب للحمل والنقل والجر ، مما أدى الى استخدام ما سمى باللجام ليتحكم فى سيرها أثناء حمل الأثقال أو النقل ، وتشير احدى الدراسات(٣) الى الحلقة التى كانت توضع فى الفم وتستخدم للقيادة والتحـكم فى حيوانات الجر منذ ما يقرب من ثلاث آلاف سـنة قبل الميلاد ، ولم تكن لتتناسبمع اسـتخدام الخيل فى الجر ، ومن المحتمل أنها الحكمة التى يجذب طرفاها بواسطة حبال أو شرائط من الجلد ، فقد كانت من ابتكار قبائل الرعاة الأسيويين ، عندما استأنســوا الخيل قبـل الميـلاد منذ ما يقرب من ٢٠٠٠ عام ٠

وكانت حكمة الحصـان تصنع قديما من العظام ، أو من قرون الحيوانات أو البرونز ، متخذة شكل قضيب بسيط ، يمر بين قطعتين متقابلتين تحيطـان بجانبى فم الحصان ، ثم استخدمت الحكمات المعدنية بكثرة ، وكانت تتـكون من وصلتين أو ثلاث ٠ وفى بعض الاحيان كانت تزود كل من القطعتين المثبتتين بشوكة قصيرة من الداخل بحيث تضغط على فم الحيوان ، عندما يجذبهـا قائد العربة بواسطة اللجام، وبذلك تساعده على السيطرة والقيادة ٠

وهناك دراسة أخرى (٤) تؤكد أن ظهـور اللجام كان أسبق من نشأة السرج فمن آثار القرن الأول قبل الميلاد فى العصر الحديدى عند الكلتيين ، لم يكن الجواد مجرد دابة من دواب الحمل أو مطية يستخدمونها في الصيد ، بل كان حيوانا مقدسـا يرتبـط بعـدد من الآلهة ، ومما يدل على تقديسهم للجياد أنهم كانوا يرسمون صورتها على النقود وعلى جميع أنواع المشغولات المعدنية ، ومن الأمثلة التى وجدت ويتبين بها اللجام واضحا دون وجود سرج « عربة دينية » من البرونز ــ القـرن الاول قبل الميلاد ــ اكتشفت بمدينة مريدا بأسبانيا ، يركب عليها كلتى يعتلى جواده ويندفع بسرعة ، وأمامه (خنزير برى) ٠

واللجام الكلتى الصنع ، عبارة عن مسمار مصنوع من البرونز والحديد ، اكتشف فى المانيا الاتحادية بالقرب من موقع «هيد نجران» التى يظن أنها أكبر مستوطنة كلتية فى ألمانيا وملحق بالشكل جزء من الرأس الذى يتوج المسمار ، وقد ضاعت منه الحشوة التى ترصع العينين ٠

كما ينتج الصناع الكليتيون أطقما للجم فى بلدة (لاتن) السويسرية التى اشتهرت فى عصر الحديد ، ويوجد هذا الطقم بعد أن أعيد تركيبه فى متحف « شويز لاندس » بمدينة زيورخ ٠ بالاضافة الى ما يؤكد ظهور اللجام قبل السرج، رسم من مجموعة «كولز ــ رومر»، نحت بارز يرجع تاريخـه الى القرن الثانى الميلادى ، ويوجد فى البلجيك ٠

استخدام الخيل فى الحرب عند القدماء :

يرجع استخدام العربات كأدوات حربيـة الى حوالى ٣٠٠٠ سنة ق٠م حيث كانت العربات سلاحا فعـالا فى حروب سـومر من حوالى ٢٥٠٠ ق٠م (٥) ٠ وقد أدخـل الهكسـوس الحصان فالعربات الى سوريا ومنها الى مصر فى غزوهم لها ١٧٠٠ ق٠م ، ولابد أن ظهورها تركالتأثير نفسه الذى تركته الدبابة أو الغازات السامة أو أى (سلاح سرى) آخر فى الحرب العالمية الاولى ، فقد كانت تقـام بالعواصـم الرومانية حفلات سباق العربات فى الحلقات الفسيحة المستديرة التى تسع في بعض الاحيان ثلاثمائة متفرج ٠ وكانت كل عربة يجرها أربعة خيول (٦) وكانت مصممة لتحمل راكبا واحدا (٧) ٠

واللوحة المشهورة التى وجدت فى مدينـة « بومبى » بايطاليـا تمثل الاسكندر يمتطى جواده ، يحـارب ملك الدارة وملك الفرس وهم راكبون عرباتهم الحربية تجـرها الجيـاد حوالى عام ٣٠٠ ق٠م٠ وباعتلاء تحتمس الثالث

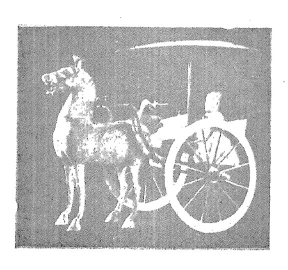
العرش مع بدية الدولة الحديثة ، بدأ عهد التوسع المصرى الذى بدأ يؤثر فى كل مظاهر الحياة القومية خلال المرحلة التالية من التطور . وترتب على ذلك الاعداد للمعدات العسكرية وازدهار صناعة الأقواس والسهام والعجلات الحربية والدروع والسفن .

ولقد استخدم أيضا الحيثيون المحدثون ، العربات الحربية فى حروبهم ، ففى موقعة قادش بسوريا ، يعتلى العربة اثنان من المحاربين الحيثيين يصوبان سهامهما ضد جيش رمسيس الثانى ، وبعد هزيمة رمسيس الثانى هرب من سوريا الى مصر وهو راكب حصانا ، ورسمت له صورة وهو راكب العجلة الحربية . ونستطيع أن نتبين طقم اللجم من السيور والأربطة بجانب عربة قتال أشورية ذات عجلتين يرجع تاريخها الى القرن ٥ ق.م. وجميعها مصنوعة من الجلد ، وغالبا ما تطعم بزخارف مذهبة .

كما كانت التصاوير اليونانية فى أغلبها تمثل عربات حربية من العصور البطولية اليونانية كميثلاتها فى بلاد ما بين النهرين ، وكانت العربات الحربية اليونانية تحمل أثنين : سائق العربة والمحارب ، غير أنه لم يكن القتال يتم من العربة الا فى حالات نادرة عند رماة الحراب .

وفى القرن السادس قبل الميلاد اختفى الى حد كبير استخدام العربة فى أعمال الحرب عند اليونان ، أما فى القرن الخامس ق.م الى الثالث بعد الميلاد فقد استخدمت عند السلافيين فى الدانوب الأعلى والراين الأوسط ومناطق أخرى ، فكان المحاربون من الفرسان الرومان يقذفون الى الارض ويحاربون. وكانت هذه العربات تعد تحفا صناعية تتكون من عدد من القطع شكلتها أيادى الصناع من النجارين والحدادين والنحاسين وصناع المينا ، وكانت تبرز مدى المهارة فى التنفيذ المتقن .

كما أن استخدام العجلات الحربية قد اختفى من الحوض الغربى للبحر الابيض المتوسط ، حيث استبدل الفرسان براكبى



شكل (٣) نموذج لعربة حصان يرجع تاريخها الى القرن الثانى الميلادى .

العربات الحربية وذلك قرب نهاية القرن الرابع قبل الميلاد (٨) .

أول أشكال السروج :

لحيوانات الجر دور مهم فى ايجاد السروج المختلفة ، فلم تقتصر حيوانات الجر على مجموعة من السيور تشد الى ظهورها ليسهل جر الأحمال والأثقال ، انما كانت هناك تجهيزات كثيرة توضع فوق ظهر الدابة لاحكام تلك السيور ، وتشبه هذه التجهيزات السرج فى أبسط صورة ، ويختلف التجهيز تبعا لاختلاف حيوانات الجر ، فيكون مرة باضافة سرج خشبى ، وأخرى باضافة سرج معدنى له شكل الشوكة ذات الشعبتين ، تمتد كل منهما أمام أحد كتفى الحصان ، لمنع احتكاك السرج بجسم الحيوان ، كما زود بوسادة لينه صغيرة فى أسفله .

وفى السنوات الأولى قبل الميلاد ، كانوا يزودون سروج خيولهم بحزام حول الصدر وآخر حول مؤخرة الحصان ، ليتلافوا انزلاق السرج الى الامام أو الى الخلف أثناء ركوبهم ، وزادت امكانية استخدام الخيل فى الجر ، بدون استخدام أعمدة جر مفردة أو مزدوجة باستخدام حزام الصدر ؛ وذلك بربط طرفى الحزام بزوج من حبال أو سلاسل الجر ،

الا أنه فى هذه الحالة ، لم يكن باستطاعة الحيوان ، ايقاف العربة أثناء تحركها (٩) ٠

وعلى هذا فصناعة السروج ليست بالحديثة ، كما أنها لم تنشأ من قديم الأزل وانما لسبب دعت الحاجة اليه ، فكان على الراكب أن يحمل بنفسه كل ما يحتاجه من مؤن ومعدات ، كما نجد الراعى الذى يقضى معظم وقته فى الصيد وهو راكب الحصان ، محملا بالأقواس وحافظات السهام والسكاكين والحبال وأوانى الماء ، فى حين أن معظم تلك الأشياء كان من الممكن تحميلها على الحصان نفسه مباشرة بواسطة سرج مجهز ببعض الأجربة الخاصة بحفظ السلاح أو السهام ٠

مما سبق يمكن ارجاع أول أشكال السروج المعروفة لنا ، الى ما يقرب من ألفى عام قبل الميلاد ، وقد كان يتكون من قطعتين خشبيتين مستعرضتين ، احداهما توضع على كتفى الحيوان ، بينما توضع الأخرى بواسطة مجموعة من العصى الأفقية ، وقد كانت طريقة تثبيت هذا السرج على ظهر الحيوان بواسطة حزام ، يبطن جيدا من أسفل ، أو يستخدم معه نوع من أقمشة السروج ، لتمنع احتكاكه بظهر الحيوان ، وتربط السلال أو البضائع ـ أحيانا مهد الطفل الرضيع ـ بواسطة حزام آخر يربط بالهيكل الخشبى (١٠)

كما تؤكد الموسوعة نفسها أن أول أشكال سروج الركوب المجهزة عرفت منذ ما يقرب من ٨٠٠ عام قبل الميلاد ، وكان مكونا من قطعة مستطيلة من اللباد أو من الجلد ، مثبتة على ظهر الحصان بواسطة حزام ، يسمى حزام السرج ، ومزودة من الامام بحزام صدر ، ومن الخلف برباط مؤخرة ٠ حتى لاينزلق الى الامام أو الى الخلف ، ثم أضيفت مساند لينة بكل من حافتى السرج الأمامية والخلفية ، فأصبحتا بارزتين الى أعلى ، وبذلك يتحقق للراكب قدر أوفر من الراحة والاستقرار ٠

ولقد استخدم الصينيون ذلك النمط من السروج قبل عام ٢٠٠ ميلادية، بينما استخدمه الرومان بعد أن أطلقوا عليه اسم (المعقد) حوالى عام ٤٠٠ ميلادية ٠ وهذا النوع من السروج مازال مستخدما فى كثير من مناطق العالم حتى اليوم ، كما أن السرج التقليدى الذى ظهر على ظهور الدواب ، لم يتغير عن شكل الهيكل الخشبى المبطن ، مع اضافة قطعة خشب قصيرة قائمة سواء فى المقدمة أو المؤخرة ، كما بطن الهيكل الخشبى بعد ذلك تبطينا جيدا ، وزود بوسادة أو معقد من الجلد ، ليتوافر للراكب قدر من الراحة والاستقرار ، وهذا لايختلف عن السرج الحديث كثيرا الذى يستخدمه راعى البقر ٠

أما بخصوص صناعة السروج فى العصر القبطى ، فقد كانت استمرارا للعصر الرومانى ولم نعثر على نماذج من السروج بالمتحف القبطى بالقاهرة ، الا على « قطعة مربعة من نسيج القباطى ذات زخارف متعددة الألوان ، تتكون من مربع يتوسط القطعة بداخله دائرة تحتوى على فارس يمتطى جوادا راكعا بأسفله حيوان صغير ، وفى الزوايا الاربع توجد وحدة زخرفية هندسية ونباتية ، ومنبثق من الاطار الخارجى زخارف عبارة عن نتواءات على أطراف القطعة الأربعة ، وهى ترجع الى القرن الثالث والرابع الميلاديين » (١١) ٠

ومن قصص الأساطير فى الفنون القبطية قصة التنين فى قصر « مارجرجس » حيث تمثل شخصية اسطورية «مارجرجس» ممتطيا جواده ويصرع التنين ، وهذا المشهد قد صور فى عدد من الحرف والفنون القبطية كالحفر على السن والعاج أو نسج على القماش أو حفر على الخشب أو غيره (١٢) ٠

وهناك منظر للملوك الثلاثة ممتطيين الجياد ، فى مشهد يذكرنا بالمنمنمات الفارسية ومن ثم فان فن الفرس يظهر فى مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطى العظيم داخل حدود الفراعنة (١٣) ٠ وتلك السروج عليها وحدات زخرفية معتمدة على الصليب ، أى أن هناك وظيفة وسمة للسرج ، يمكن بها أن نتعرف على راكبه ومكانته الاجتماعية من شكل

السرج ووحداته الزخرفية ، وحلياته التى تدل عليها · أى أن هناك نظاما اجتماعيا متعارفا عليه ·

ظهور الركاب :

ان من يمتطى صهوة الجواد مستخدما السرج ، لايستطيع التحكم فيه ، الا باستخدام ساقه فقط ، مما يعرضه للسقوط ، اذا ما بدرت من الحصان حركة عنيفة أو مباغتة ·

كما أن نشأة فكرة ظهور الركاب ، قد ظهرت لأول مرة فى الهند حوالى عام ٢٠٠ ميلادية ، وكان الراكب قبل ذلك يستخدم عصا طويلة مثبت بها حلقة ، يضع الفارس قدمه اليمنى بها لتساعده على الصعود ·

وقد حدث تغيير طفيف ، حيث تثبت حلقة صغير بكل من جانبى السرج ، بحيث يستطيع الراكب وضع قدمه فيها ، ويرجع تاريخ أول ظهور ركاب حقيقى فى الصين حوالى عام ٦٠٠ ميلادية · ولكنه حتى ذلك الوقت ، كان يأخذ شكلا دائريا تاما ، وبعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، استخدم الركاب فى اليابان ، بينما بدأ استخدامه ينتشر بانتظام فى أواسط آسيا ، عن طريق أفراد قبائل الرعاة الرحل الأتراك ، كما يمكننا أن نرى أحد الرسوم الفارسية الذى يحوى شكلا لأول ركاب حقيقى دائرى الشكل (١٤) ·

وتذكر الموسوعة نفسها أنه بدأ انتشار استخدام الركاب فى كل من الدول الأوربية والاسلامية · هذا وقد عثر فى مقابر ترجع الى عام ٨٠٠ ميلادية ، على أول ركاب استخدم فى أوروبا ، فى شكلها الدائرى ، ولكنه بعد قرن من الزمان ، ظهر شكل جديد للركاب أكثر تطورا ، وكان على شكل اطار دائرى بقاعدة مسطحة ترتكز عليها القدم ، ويشبه الى حد بعيد ، الركاب الحديث ، وقد انتشر هذا الشكل المطور فى كل من أوربا وآسيا ·

أدى استخدام الركاب مع سرج الركوب الى ظهور الفروسية الأوربية فى العصور الوسطى · ولما لها من أثر كبير على أسلوب ركوب الخيل ، فقد كان على الشخص الذى يعتلى صهوة الجواد من قبل ، أن يجلس منحنيا الى الامام ، وساقاه مثبتتان ، ولكنه بعد استخدام الركاب يستطيع الجلوس معتدلا ، وساقاه مستقيمتان الى حد ما ، وبجانب أنه يستطيع استخدام رمح أو سيف ثقيل ، دون خوف من السقوط أو عدم الاتزان على ظهر فرسه ·

وقد استطاعت أوروبا بصفة خاصة ، أن تستفيد من ميزات هذا الشكل الجديد من السروج ، حيث بدأ ظهور الفرسان المدججين بأسلحة ثقيلة ، ساعد على ذلك ظهور سلالة قوية من الخيل ، لها القدرة على حمل مثل هذه الأحمال الثقيلة أثناء المعارك ، ولم تحدث مثل هذه التغيرات فى آسيا ، وذلك يرجع الى استمرار المحارب الذى يعتلى صهوة جواده خفيفا لا يحمل سوى قوسه وسهامه · ولكن نستطيع أن نؤكد أن باستخدام الأسيويين السرج والركاب قد أدى الى اتزانهم على ظهور جيادهم ، مما أدى الى اظهار دقة عظيمة فى استخدام أسلحتهم ·



شكل (٤) نحت صينى من السيراميك يعود تاريخه الى عهد أسرة تانج الحاكمة (٦١٨ ـ ٩٠٧) بعد الميلاد ، ويظهر فيه البروز فى مقدمة ومؤخرة السرج ·

وتختلف الركب فى أطوالها ، تمشيا مع طول أرجل الفرسان •

أزدهار حرفة السروجية فى العصور الأسلامية :

تطورت الصناعات الجلدية حيث بدأ فيها التأثر بالزخارف والأساليب الصناعيةالقبطية فى أوائل العصور الاسلامية ، كما نشاهد فى أغلفة الكتب وفى الأحـذية (١٥) • وسائر المشغولات الجلدية ، حتى بدأت الملامح الفنية الاسـلامية تتضح وتصل الى أوج عظمتها وأبهتها فى عصور الفاطميين ، شأنها فى ذلك شأن بقية الصناعات والفنون ، فقد كان عصر الفاطميين القرن (٤ هـ / ١٠ م ـ ٦ هـ /١٢م) عصر ازدهار للصناعة المصرية ، حتى انه كان الخلفاء فى حاضرة (الخلافة) الاسـلامية يشترطون على عمال مصر تقليـدهم الخيل العربيـة واجلال الخيل ، حيث كان العرب يعنون بالركوب والصـيد عناية فائقة وقد اشتهرتمصر بصناعة اجلال الخيل والسروج ـ وهى من أهم أدوات الركوب ـ منذ الفتـح الاسلامى (١٦) •

وقد نافست الخلافة الفاطميـة فى عهد العزيز خلافة بغداد ، وامتلأت خزانة الدولة ذهبا ونضارا ، ولا أدل على ذلك من حيـاة الترف والنعيم التى كان يحيـاها الخلفاء الفاطميون فى قصورهم ، التى وان بليت أثارها واندثرت معالمها ، الا أن كتبالرحالة والتاريخ سجلت لنا وصفا لها ولمحتوياتها ، مما تحار معه الألباب ، وتدهش له العقول (١٧) •

وقد جدت على الصناعة المصرية فى العصر الفاطمى أساليب جديدة وكان مما ساعد على تقدمها استقرار الأمور فى البلاد ، فضلا عن حياة الترف والبذخ التى سادت المجتمع فى بعض المدن المصرية وبخاصـة القاهـرة ، والفسطاط • وكان لهذه الحياة تأثيرا كبيرا فى الانتاج الصناعى ، فاصبح عمل المصانع ليس مقصورا على امداد الجيش والاسطول الفاطمى بالسلاح والعتاد الحـربى والملابس لطوائف الجند ، بل تنوعت المنتجات لسـد حاجة الخلفـاء والوزراء ورجـال الدولة وغيرهم (١٨) •

ومن أهم الصـناعات المتصلة بالنواحى العسكرية أو الاجتماعية ، صناعة السروج وفيما يلى بعض ما كانت عليه تلك الصـناعة عند الفاطميين •

صناعة السروج :

لعل تعدد الكتابة حول صـناعة السروج خلال العصور الاسلامية يلقى بعض الضـوء حول ما كان لها من مكانة بين المشغولات ذات القيمة الفنيـة فى ذاك الوقت ، وقد ذكـر «هيرز»(١٩) حول هذا المعنى ان من الصناعات الجلدية المميزة التى اكتسبت درجة فائقة من الكمال والحذق عند المسـلمين صناعة السروج ، وهذا يرجع الى أن حضارتهم كانت تقوم على الفتوحات • وكانت جيوشهم تعتمد على الفروسية مما ترتب عليه قيام صناعة معدات سروج الجياد ، ولعل تلك الصـناعة تلقى ضوءا على مقدار ارتقاء صناعات الجلود فى المجالات الحربية والمدنية الأخرى •

ويذكر راشد البراوى (٢٠) عن الصناعـات الجلدية فى عهد الفاطميين « أن صناعة السروج قد راجت فى هذا العصر اذ أن الخليفـة العزيز بالله عمم ركوب الحمير فأقبل عليها الناس من كافة الطبقات من التجار والأعيان ووجوه القوم لايرون فى ذلك حرجا ولا انتقاصا من كرامتهم • أضف الى هـذا أن الجيش الفاطمى كان يضم عددا كبيرا من الفرسان »•

وقد ضرب الفاطميون بسهم وافر فى صناعة السروج حتى كان لها شـأن كبير • وقد تخصص العمـال المصريون فى عمـلها فى المكان المعروف الآن باسم (الصاغة) عدد كبير لا يفتر عن العمل (٢١) •

أما السروج المصنوعة من الجلد والتى كان يمتلكها سائر الناس ، فمن المرجح أنها كانت تزخرف وتزين بأساليب مختلفة على الجلـد ذاته ، خاصة وأن استخدامها كان على كثرة كما رأينا ، وأن الصناعات الجلدية كانت فى ذاك الوقت على مستوى عال من الحذق والكمال الفنى •

وبرع صناع الجلود فى السروج المحلاة بالذهب والفضة ، حتى لقد بلغت قيمة السرج الواحد من ألف دينار الى سبعة آلاف دينار . وكان الخليفة المنتصر يمتلك أربعة آلاف من هذا النوع من السروج ، وكذلك كانت أمة تمتلك مثل هذا العدد (٢٢) .

وقد صحبت صناعة السروج صناعة اللجم من الذهب الخالص أو الفضــة الخالصة ، وقلائد وأطواق لأعناق الخيل ،خاصة بالخليفة وأرباب الرتب وقد بلغ من عنــاية الفاطميين بهذه الصـــناعة أن اتخذوا خزانة خاصــة بالسروج وكان الخليفة – العزيز أول من ركب خيلا مسرجة بسروج الذهب والفضة (٢١) .

ومما ذكره الرحالة « ناصر خسرو »(٢٤) القرن ١١ م « أن ركوب الخيل فى مصر كان وقفا على الجند المتصلين بالجيش بينما كان سائر الاهلية ينتقلون على حمير ذات سروج جميلة . وكان فى الفسطاط والقاهرة نحو خمسين ألف بهمة مسرجة للتأجير يشاهد المرء عددا كبيرا منها عند مداخل الشــوارع والأسواق » . وقد تجلى بذخ الخلفاء الفاطميين فيما أورده المقريزى (٢٥) عن خزائن الفرش والأمتعة والجوهر والخيم والشراب » .

وفيما يلى وصف لخزائن السرج .

خزائن السروج :

نقل المقريزى عن « ابن الطوير » أن خزائن سروج الفاطميين كانت تحتوى على مالا تحتوى عليه مثلها فى مملكة من الممالك ، وهى قاعــة كبيرة تحت جدرانها مصطبة علوها ذراعان ، وعلى المصطبــة متكآن ، على كل متكأ ثلاثة سروج متطابقة وفوقه فى الحائط وتد مدهون مضروب فى الحائط قبل تبييضه ، ومعلق فيه ما يلزم السروج من لجــم وقلائد وأطواق مصنوعة أكثر أجزائهــا من الذهب الخالص أو الفضة أو محلاه بها (٢٦) .

كما أن الثوار أخرجوا من هذه الخزائن صناديق سروج محلاة بالفضـــة ، وجد على صندوق منها : «الثامن والتسعون والثلثمائة»، مما يجعلنا نظن أنهـــا كانت تحمل أرقاما متسلسلة ، وأنهـــا كانت لاتقل عن ثمانية وتسعين وثلاثمائة ، وكان ثمن بعض السروج المحفوظ فى الخزانة يتراوح بين ألف دينار وسبعة آلاف . وكان أقل ما فيها قيمة أحسن مما يمتلكه سائر الأفراد ، وكان أكثير مــن أرباب الرتب ورجال الحاشية حق استعمال هذه السروج ، الا ما كان منها غالى القيمة ، وجعل لركوب الخليفة خاصة (٢٧) .

وأما العمال والصناع الذين كانوا ملحقين بالخزانة ، يدأبون على العمل فيها ، فقد كان عددهم كبيرا من صاغة وخرازين ومركبين ، وبعد فوات الشدة العظمى عاد الى هذه الخزانة – كسائر الخزائن الفاطمية – بعض أبهتها . وجمع الخلفــاء فيها عددا كبيرا من السروج النفيسة ، منها نوع أمر بصنعه الآمر بأحكام الله (سنة ٤٩٥–٥٢٤ هـ ، ١١٠١–١١٣٠ هـ) « جعل قرابيصه مجوفة ، وبطنها بصفائح من قصدير ليجعل فيها الماء ، وجعل لها فما فيه صفارة فاذا دعت الحاجة شرب منها الفارس وكان كل سرج منها يسع سبعة أرطال ماء»(٢٨)

ولم تكن خزائن السروج عند الفواطم وقفا على ما يختصون به من السروج المنشأة بالذهب واللجم المطلى بالذهب والمحلاة جوانبها بالفضة ، والكنابيش والمهاميز من الذهب أو الفضة أو الحديد المطلى بالذهب أو الفضة ، بل كان فيها من كل تلك الأدوات أنواع تقرب من التى اختص بها الخليفة ، وأنواع لأرباب الرتب العالية من حشمه وأتباعه ، وأنواع دون ذلك تعار الى عامة الخدم والأتباع فى أيام المواكب والاحتفالات (٢٩) .

كما أن من أول ماركب من الأعيان خيول بأدوات من الذهب في المراسم هو العزيز بالله. وليس هذا بمستغرب من هذا الخليفة الذى يؤثر عنه أنه قال :

« ياعم ! احسب أن أرى النعم عند الناس ظاهــرة ، وأرى عليهــم الذهب والفضـــة والجواهر ، ولهم خيل واللبــاس والضياع والعار وأن يكون ذلك كله من عندى »(٣٠) .

ويصف المقريزى ليلة عيد الفـطر ويقول : وفى يوم العيد ركب العزيز بالله لصلاة العيد

وبين يديه الجنائب والقباب والعسكر فى فى زيه من الأتراك والديلم والعزيزية والاخشيدية والكافورية ، وأهل العراق بالديباج المنقل والسيوف والمناطق الذهب ، وعلى الجنائب السروج الذهب بالجوهر والسروج بالعنبر (٣١) ٠

ولا يسعنا أن نختم الكلامعن خزانة السروج دون أن نشير الى أن مصر كانت مشهورة منذ الفتح الاسلامى بصناعة اجلال الخيل ، حتى كانت هذه الأدوات مما يرسله العمال الى الخلفاء فى حاضرة الخلافة الاسلامية ٠

وقد كتب ابن اياس (٣٢) فى هذا الصدد :

« وكانت الخلفاء تشترط على عمال مصر فى تقليدهم الخيل العربية ، والأثواب الديبيقية شغل تينس ، والمقاطع الشرب الاسكندرانية ، والطرز الصعيدية ، واجلال الخيل ، ويشترط عليهم اضافة العسل النحل المصرى من عسل بنها ، وتشترط عليهم البغال والحمير وغير ذلك من الأصناف التى لا توجد الا بمصر » ٠

---

(١) محمد فؤاد ابراهيم : موسوعة التكنولوجيا ، طقم الخيل ، العدد ٣٩ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥ ٠

(٢) جولياس أ٠ لبيس : أصل الأشياء ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة : دار الحماس للطباعة ، ١٩٦٥ ، ص ٤٠ ٠

(٣) محمد فؤاد ابراهيم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧

(٤) آن روس : اليونسكو ، من هم الكلتيون ؟ العدد ١٧٥ ، القاهرة : مركز مطبوعات اليونسكو ، ١٩٧٦م ، ص (١٤ : ١٥) ٠

(٥) جمال حمدان : مجلة الهلال ، شخصية مصر ، العدد (١٩٦) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٤١٠

(٦) عبد الرحمن صدقى : المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ ، ص (٦ : ٨) ٠

(٧) فيليب حتى : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ، ج ١ ، ترجمة : جورج حداد وعبد الكريم رافع ، بيروت : دار الثقافة ومؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٨م ، ص (٣٣٣) ٠

(٨) Gautier E. F. : le passe de l'Afrique de Nord, les siecles obsures. Paris, payat 1931, pp. 36-31.

(٩) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٨ ٠

(١٠) المرجع السابق ، ص (٧٧) ٠

(١١) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، ج ٣ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص (١٤٩٠) ٠

(١٢) المرجع السابق ، ص (١٤٩١) ٠

(١٣) المرجع السابق ، ص (١٤٩٢) ٠

(١٤) محمد فؤاد إبراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص (٧٦) ٠

(١٥) Thomas W. Arnal, Adalf Grahmann : The Islamic Book, The pegaaus Press ; 1922, p. 34.

(١٦) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٦٧م ، ص ٥٩ ٠

(١٧) شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الألف كتاب ، القاهرة : مطبعة دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص (٧٧) ٠

(١٨) محمد جمال الدين سرور : مصر فى عصر الدولة الفاطمية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧م ، ص (١٩٨) ٠

(١٩) Hers N. : Catalogue Raisanne le Musee National De l'art Arabe, le caire Imprimer De l'ingtilut Francais, D'archealogie Orientale, 1960, p. 211.

(٢٠) راشد البراوى : حالة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٤٨م ، ص (١٦٤) ٠

(٢١) على ابراهيم حسن : مصر فى العصور الوسطى من الفتح العربى الى الفتح العثمانى ، القاهرة : مكتبة دار النهضة ، ١٩٤٩ م ص (٦٧) ٠

(٢٢) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص (٦١) ٠

(٢٣) المقريزى : الخطط والآثار فى مصر والقاهرة والنيل وما يتعلق بها من أخبار ، ج ١ ، القاهرة : مطبعة بولاق ، ١٢٠٧هـ ، ص (٤١٨) ٠

(٢٤) شحاته عيسى ابراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص (٢٧) ٠

(٢٥) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٦) ٠

(٢٦) المرجع السابق ، ص (٤١٨) ٠

(٢٧) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص (٦٢) ٠

(٢٨) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٨) ٠

(٢٩) القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الانشا ، ج ٤ ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩١٣م ، ص (١٢٨) ٠

(٣٠) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، ط (١) ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٢٩م ، ص (١٢٥) ٠

(٣١) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٩) ٠

(٣٢) ابن اياس المصرى : تاريخ مصر ، جـ (١) ، القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦١م ، ص (٣١) ٠



تميزت مصر منذ تاريخها القديم بتعدد أعيادها واحتفالاتها على مدار العام فلا يمر شهر دون عيد أو احتفال وأعنى بالاحتفالات هنا الاحتفـالات العامة لمناسـبة أو ذكرى شعبية أو دينية بل أن هناك من الأعياد ما عرفته مصر منذ آلاف السنين ولا زال يحتفل به الى الآن كاحتفال رأس السنة المصرية وشم النسيم والاحتفال بعيد وفاء النيل الذى أبطل الاحتفال به منذ حوالى ثلاثين عاما تقريبا .

ويمر الزمن على الكثـافة وتزداد الأعياد والاحتفـالات ، فقد شهدت مصر قدوم غزاة مختلفين وديانات عـدة ولكل غاز وكل دين أعياد واحتفـالات فتمثلت مصر كل هذا واحتفلت به .

وهكذا فان احتفالات المصريين وأعيادهم دينية كانت أم عامة انما هى تعبر عن تراثها الحضارى العتيد الذى هو نتاج التفاعل بين جماعـات انسانية عديدة انصهرت كلها فى البوتقـة المصرية لتخرج فى النهـاية أعيـادا مصرية خالصة .

وعند الحديث عن الطفل والاحتفالات والأعياد المصرية فى العصر الاسلامى يجب أن نذكر أن هذا الموضوع لم يطرق فى كتابات المؤرخين المعاصرين كموضوع مستقل فى كتاب أو فصل أو مقال وانما كان يأتى ذكره عرضا ضمن سياق موضوع آخر ، وهو ما يشير الى مدى صعوبة البحث فى مثل هذا الموضوع .. والطفل الذى سنتناوله بالبحث هو ابن الشعب ابن العامة ، ابن الصانع ، ابن التاجر ، ابن الفلاح وليس ابن السلطان أو الملك أو الأمير أو المملوك .

على أنه ينبغى من ناحية أخرى ان نوضح أن العناية بالأطفال فى ذلك الزمان كانت فائقة من أوجه كثيرة ، وتبدأ منذ اللحظة التى تستقبله الدنيا فيها ، أو يستقبل هو الدنيا بصراخه أعنى ميلاده ، اذ كان مولد الطفل بمثابة احتفال عائلى مهم ، يلقى من أبناء المصريين فى ذلك الوقت اهتماما كبيرا ولا زال ، حيث تأتى القابلة قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات واذا دخلت القابلة بيتا حرم على غيرها دخوله ، وقد جرت العادة على ان تأخذ القابلة الثوب الذى نزل فيه المولود . ومما لاحظه « ابن الحاج » انه اذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذى سوف تأخذه القابلة ، على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذى نزل فيه المولود . وبعد الولادة تأتى النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلا عن المزامير والأبواق التى توضع على أبواب المنزل ، كما يكثر أهل المولود من الأطعمة التى تزيد عن الحاجة . وكانت هذه الاحتفالات تستمر لمدة سبعة أيام ليلا ونهارا .. « فكل من جاءت للتهنئة جددن لها اللهو واللعب والاستهتار » (١) .

وعند قطع سرة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال ، ومن الطريف انه شاع فى تلك العصور اعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع سرة المولود من الأطفال ، ثم يدخل بعد قطعها تحول عيناه ، وربما يبكى كثيرا فى طفولته ، وكانت العادة ان يبقى أهل الوليد على السكين التى قطعت بها السرة عند رأسه ما دامت أمه جالسة عنده فاذا قامت حملتها معها وتظل تفعل ذلك أربعين يوما حتى لا يصيبها شىء من الجان حسب اعتقادهم . وكان المولود الذكر يلقى عناية أكبر من الانثى ويتعين على والده أن يقيم « وليمة مولود ذكر » يدعو اليها الأهل والأصدقاء ويفرطون فى عمل ألوان الطعام الفاخر هذا عدا مظاهر التكريم التى تضاعف لأم المولود فى هذه الحالة (٢) .

وفى ليلة السبوع يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر ان كان فقيرا . أما اذا كان المولود من ذوى السعة عمل له رغيفا كبيرا وقمعا من السكر وطبقا من الفاكهة وقفة من النقل وشمعا ويفرق كل ذلك فى صبيحة تلك الليلة ، وكان الناس فى تلك العصور يعتقدون ان من يأخذ من تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصداع . كما كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجرى على المولود فى عمره الى حين موته . أما الأم فكانت ترتدى فى يوم السبوع الثياب الجديدة الفاخرة وتطوف بأرجاء الدار فى موكب كبير تحيطه الشموع من كل جانب وأمامها القابلة تحمل المولود وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقا به شىء من الملح المخلوط بالكمون تنثره فى أرجاء البيت يمينا ويسارا فضلا عن احراق نوع من البخور يحمى من الأمراض والعين والجان كما يعمل فى ذلك اليوم طعام معين كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران (٣) .

ومن الاحتفالات التى أجمعت عليها مختلف الطبقات الاحتفال بختان الطفل ويقوم به المزين وعندئذ يقيم أهل الطفل حفلا كبيرا يدعون اليه سائر الأهل والأصدقاء ولا بد

للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط لأهل الطفل فيضعونها فى « الطشت الذى يطاهر فيه الولد » فاذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنوهم بعد ابن السلطان ، وفى بعض الأحيان بلغ عدد الأطفال الذين ختنوا بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعوام ، هذا عدا أبناء المقربين والأمراء والجند وكثيرا ما طالت الأفراح الخاصة بهذه المناسبة فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند واللعب والاستعراض كما تفرق كثيرا من الأموال والهبات والخلع (٤) .

ومن الملاحظ ان مختلف الطبقات والثقافات لا زالت متمسكة بالاحتفال بتلك المناسبات الى اليوم وان اضمحلت مظاهر الفخامة فى الاحتفال نظرا للحالة الاقتصادية ولكن الهرج والمرج والفرح ودعوة الأطفال للاحتفال وخاصة السبوع لا زال موجودا .

وفضلا عن الاحتفالات السابقة والتى تتم بالمنازل فقد حرص المصريون على اصطحاب أطفالهم فى الاحتفالات العامة كالاحتفال بوفاء النيل وعيد النيروز والاحتفالات الدينية كمولد النبى صلى الله عليه وسلم وأول ليلة من شهر رجب ودوران المحمل وعيد الغطاس وغيرها من الأعياد .

وتعتبر احتفالات « وفاء النيل » (*) وكسر الخليج من الاحتفالات العامة الهامة التى شهدتها مصر آنذاك فكان بلوغ النيل ستة عشر ذراعا يشير بوفاء النيل وايذانا ببدء المهرجان القومى الضخم احتفالا بهذه المناسبة التى يشارك فيها الجميع باعتبارها عيدا قوميا يهتم به الجميع ابتداء بالسلطان وانتهاء « بالعامة » كما دأبت المراجع المعاصرة على تسمية أبناء الشعب ــ وكانت تحيط باحتفالات وفاء النيل وكسر الخليج مظاهر العظمة والفخامة التى ميزت تلك العصور :

فاذا أتم النهر ستة عشر ذراعا يعلق على الشباك الكبير فى الجهة الشرقية من دار المقياس ستر أصغر ليعلم الناس بالوفاء . وتكون هذه الليلة من الليالى العظيمة بمصر حيث يوقد فيها الأهالى القناديل والشموع ويتحول ليل القاهرة الى نور من كثرة الأضواء ويحضر كبار الأمراء ومعهم الاستادار بالخلع التى توزع عادة فى هذه المناسبة ويحضر مقرءوا القرآن حيث يتناوبون القراءة طوال الليل ، كما يحضر المغنون الذين يغنون طوال الليل أيضا (٥) . وفى صباح اليوم التالى يعمل سماط حافل بالشواء والحلوى والفاكهة يحضره السلطان أو من ينيبه من الأمراء ويتخاطف العامة السماط ولا يمنع أحد من ذلك (٦) . وبعد الانتهاء من السماط يبدأ الاحتفال وهو مرحلتان (١) تخليق المقياس (٢) كسر سد الخليج . وكانت المرحلة الثانية تتم فى اليوم الثالث أو الرابع فى الفترة الأولى من أيام الفاطميين ولكن الاحتفال بمرحلتين صار يتم فى يوم واحد أيام المماليك .

ويبدأ الاحتفال بوفاء النيل (*) بنزول السلطان من قلعة الجبل وفى خدمته قادة الجيش والأعيان وخواص دولته فى الحراريق المزينة بالأعلام والصناجق وسائر أنواع الزينات وفيها الطبلخانات والنقوط حتى يصل المركب الى دار المقياس ، وهناك يمتد السماط السابق ذكره وبعد الفراغ من الطعام يذاب الزعفران فى ماء الورد فى اناء من الفضة ويعطى السلطان الاناء الى الموظف المسئول عن المقياس الذى يلقى بنفسه بملابسه فى الفسقية ومعه ذلك الأناء الفضى فيخلق عمود المقياس بالزعفران ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستر وتفرق الخلع على (من له عادة بذلك) مثل والى الفسطاط رئيس الحراقة السلطانية (الذهبية) ورؤساء حراريق الأمراء حتى يدخل الموكب الى فم الخليج وتسير خلفه حراقة السلطان المعروفة بالذهبية حراريق الأمراء التى يلعب فيها ويرمى بمدافع النقوط على مقدمتها فى استعراض كبير ،

ويستمر هذا الموكب حتى موقع سد الخليج حيث يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب ومعه بعضا من كبار الأمراء ينتظرون فوق قنطرة السد وتحمل طبلخانة السلطان على الاكاديش وينزلون قنطرة السد ، وهنـاك يتوجه السلطان بحصانه من فم الخليج الى السد الترابى حيث ينزل من حصانه ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ثلاث ضربات ثم يركب ثانية فيأتى جمع غفير من الناس بفئوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء فى الخليج ثم ينصرف السلطان الى القلعة (٧) . ويبدو ان الاحتفالات بوفاء النيل كانت احتفالات عظيمة يقصر الواصف عن وصفها اذ يروى ناصر خسرو قائلا ان هذا اليوم من الأيام المشـــهورة التى لم ير لها مثيلا .. وحين تبلغ الزيادة تضرب البشائر وتفرح الناس .. وفى هذا اليوم يخـرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخـليج وتجـرى فيه أنـواع الألعـاب العجيبة (٨) .

ولم تكن احتفالات وفاء النيل هى المظهر الاجتماعى الوحيد المرتبط بالنيل بل كانت هناك أعياد ارتبطت بالنيل ارتباطا مباشرا وأهمها عيد الشهيد وعيد النيروز .

وكان عيد الشهيد عيدا دينيا ويقام سنويا فى ثامن بشنس وعلى حد قول المقريزى ان الأقباط « يزعمون ان النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه اصبع من أصـابع أسـلافهم الموتى (٩) .

وفى هذا اليوم يتوافد الأقباط من شتى أنحاء البلاد ، كما يخرج أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم رجالا ونسـاء وأطفالا الى شـبرا لحضور هذا الاحتفال الضخم حيث تنصب الخيام بأعداد هائلة على ساحل النيل وفوق الجزر ويجتمع الفرسان بخيولهم يرقصون بها على ايقاعات الطبول وأنغـام الزهور ويجتمع المغانى من عرب وغيرهم من جميع أنحاء البلاد وصحبت هذا العصر مظاهر الانحـلال الخلقى والفساد والفوضى اذ ترتكب المعاصى جهارا وتثـور الفتن وتقع بعض حوادث القتل (١٠) وفى بعض الأحيان كانت الاحتفالات تستمر لمدة يومين أو ثلاث (١١) وكان يراق فى تلك الاحتفالات كميات ضخمة من الخمور (١٢) .

ومن الأعياد الشهيرة التى ارتبطت مظاهر الاحتفال بها بالنيـل وبمشـاركة المسلمين لاخوانهم الأقبـاط فى الاحتفال بها « عيد النيروز » (*) ويحصل فى أول شهر توت سنويا ويأخذ الاحتفـال بهذا العيد مظهرا قوميا عاما فاعتبر ذلك اليوم عطلة عامة فتغلق الأسواق وتعطل المدارس « لا تؤخذ فيهـا الدروس البتة ولا يتكلمون فى مسألة بل تجد المدارس مغلقة فيلعبون بها حتى لو جاءهم المدرس أو غيره وثبوا عليه واساءوا الأدب فى حقه ، وربما خرقوا الحرمة والقوة فى الفسقية » (١٣) ..

وكانت تعمل أصناف خاصة من الحلوى فى ليلة هذا العيد (كالزلابيا والهريسة) وفى صـبـاح العيد يرسـل منها للأقارب والأحباب كما يدعون الأهل لتنـاول الطعام الذى يغلب عليه وجود البطيخ الأخضر والخوخ والبلح وغير ذلك (١٤) .

ومن مظاهر الاحتفال بهذا العيد ما كان يحدث فى شوارع القاهرة وأزقتها من مهرجان كبير حيث يجتمع العامة رجالا ونساء وأطفالا ويختارون شخصا قويا ويسـمونه ـ أمير النيروز ـ ويغيرون شـكله فيدهنون وجهه بالجير أو الدقيق ويصنعون له لحية مستعارة ويلبسـونه ثوبا أحمر أو أصفر وطرطورا طويلا من الخوص ويركبونه حمارا ويجعلون حوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح ويمسك بيده شىء يشبه الدفتر كأنه يحاسب الناس .. ويطوف هذا الموكب فى شوارع القاهرة وأزقتها على البيوت والأسواق فيقف على كل باب ، سواء من الأكابر أو من العامة ويكتب عليه ايصالا بأموال وأشياء معينة يجب عليه دفعها فورا والا أهانوه بصب الماء والتراب

عليه وظلوا مرابطين أمام داره حتى يأخذوا ما فرضوه عليه (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال الأخرى بهذا العيد وقوف العامة فى الطرقات ليتراجمون بالبيض، ويتضاربون بانطاع الجلود ويتراشون بالماء فلا يجسر أحد على الخروج من بيته (١٦) .

واعتبر هذا اليوم عطلة عامة يتحرر فيه الناس من كل قيود حياتهم وتقاليدهم بما فى ذلك سطوة القانون فلم يكن الوالى يحكم لاحد ممن ناله الضرر من جراء الجرائم التى كانت تقع فى يوم النيروز . كما كان الأطفال لا يذهبون الى المدارس لتلقى العلم بل كانوا يشاركون فى تلك المهرجانات بالصياح والتهليل واللعب (١٧) .

هذا عن الأعياد العامة المتعلقة بالنهر الخالد واهب الحياة ومشاركة مختلف طوائف الشعب فيها من كبار رجال الدولة والعامة من الرجال والنساء والأطفال من مسلمين ونصارى ويهود . أما الأعياد الدينية فقلما مضى شهر دون أن تشهد البلاد عيدا دينيا الا وشارك المسلمون النصارى في أعيادهم كما شاركهم النصارى أيضا ومن أهم الأعياد الاسلامية المولد النبوى ، دوران المحمل ، ليالى الوقود شهر رمضان ، عيد الفطر ، خروج المحمل ، عيد الأضحى .

ويعتبر الاحتفال بالمولد النبوى من أعظم الاحتفالات التى تفوق الوصف فهو أول الأعياد الدينية العامة فى جميع البلاد الاسلامية . وحرص سلاطين المماليك وعامة الشعب على الاحتفال بهذا العيد احتفالا عظيما يليق وجلال المناسبة . ففى مستهل ربيع الأول يبدأ الاحتفال بالمولد النبوى حتى اذا ما حلت الليلة الكبرى وهى ليلة ثانى عشر من ذلك الشهر أقام السلطان بالحوش السلطانى بالقلعة خيمة ذات أوصاف خاصة سماها المعاصرون خيمة المولد ، وأول من صنع هذه الخيمة السلطان قايتباى اذ كلفها ثلاثين ألف دينار واعتبرت فى حينها من عجائب الدنيا وبعد الانتهاء من اقامتها يوضع عند أبوابها أحواض من الجلد تملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون ثم تعلق حولها الأكواب الفاخرة المصنوعة من النحاس الأصفر ، ويصطف حولها طائفة من غلمان الشرابخانة لمناولة الوافدين من الناس لا فرق بين كبير وصغير (١٨) . ويبدأ الاحتفال بتلاوة آى من الذكر الحكيم فيتعاقب المقرئون وكلما فرغ أحدهم أنعم عليه السلطان بخمسمائة درهم فضة - وبعد صلاة المغرب تمد أسمطة الحلوى السكرية المختلفة الألوان فتؤكل ويتخاطفها الناس للتوسعة على أبنائهم (١٩) .

هذا هو احتفال الدولة الرسمى بالمولد ولكن الناس كانوا يحتفلون بالمولد على طريقتهم فكانوا يقيمون حفلاتهم بهذه المناسبة فى منازلهم أو أمامها فيتلى القرآن الكريم ثم يعقب ذلك الانشاد بمصاحبة الآلات الموسيقية ثم حلقات الذكر فيقوم الواحد منهم يرقص وينادى ويبكى ويتخشع وربما مزق ثيابه على حين تطل النساء والأطفال من أسطح البيوت المجاورة للاحتفال (٢٠) .

وكانت ليلة أول رجب من مواسم المصريين المهمة فكان الاحتفال به يعم جميع طوائف المصريين على اختلاف أحوالهم الاقتصادية ، حيث يصحب الآباء أطفالهم الى سوق الحلاويين « وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن المناظر ، فانه كان يصنع فيه من السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلاليق - واحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل ، وتشترى للأطفال . فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده ، وتمتلىء أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى موسم نصف شعبان ومولد النبى (٢١) .

وفى المساء يجتمع الرجال والنساء والأطفال حول المنشدين والقراء في الاحتفال

بهذه المناسبة . وفى ليلة المعراج يجتمع الناس فى المسجد الأعظم ، ويزيدون وقود القناديل ويفرشون البسط والسجاجيد داخل المساجد وعليها الكيزان والأباريق بالمشروبات ويستمعون الى مشـــاهير قراء عصرهم وهم يتلون آيات القرآن الكريم كذلك كانت نصف شعبان من مناسبات شراء الحلوى للأطفـال وفيها كانت تســـطع المساجد بالأضواء ويتحول كل ليل المدينة الى نهار لان الناس كانوا يربطون الحبال بالشرفات والأعمدة ويعلقون عليها عددا كبيرا من القنـــاديل المضاءة وتمتلىء المســـاجد بالرجال والنساء والأطفال احتفالا بالمناسبة (٢٢) .

ومن أهم احتفـــالات المصريين تلك التى كانت تتم فى موسم الحج حيث اهتم به الجميع حكاما ورعية . ففى هذا الموسم كانت تدب الحركة والنشاط فى أوصـــال المجتمع فتزدهر الأسواق المخصصة لبيع لوازم الحجاج وينتظر العامة ذلك الاحتفال بشوق وشغف .

فكانت الكسوة الشريفة توضع على جمل مزين يطوف القاهرة والفسطاط فيما اصطلح على تسميته انذاك « بدوران المحمل » (*) وكان ســـلاطين مصر يولون كسوة الكعبة اهتماما بالغـــا وكان هنـــاك موظف خاص للاشراف على تجهيزها هو — ناظر الكسوة — الذى كان ينفق على اعـــدادها من الأوقاف المخصصة لهذا الغرض (٢٣) .

وحرص المصريون على اختلاف مشاربهم على المشاركة فى احتفال دوران المحمل الذى كان يدور مرتين سنويا فى شـــوارع القاهرة والفسطاط فى شهرى رجب وشوال ، ففى رجب ينادى بدوران المحمل ثلاثة أيام ثم يدور فى اليوم الرابع وفى أثناء الأيام الثلاثة يقوم النـــاس بالاستعداد ليوم الدوران ، ويقوم أصحاب الحوانيت التى سيمر بها المحمـــل بتزيين حوانتهم وهناك تبيت النســـوة والرجال والأطفال حتى يتمكنوا من مشـــاهدة موكب المحمل فى صباح اليوم التالى . وجرت العادة أن يكون دوران المحمـــل فى يوم الاثنين أو الخميس . وفى أثناء دورانه تحتشد جموع الناس كبارا وصغارا لمشاهدة الموكب العظيم وهو يشق طريقه من باب النصر وقد ســـار جمل المحمل يتهـــادى وعليه أثواب الحرير الملون وفوقه المحمـــل قد غطى بالأقمشـــة الحريرية تعلوه قبة فضية وأمام هذا الموكب تركض كوكبة من الفرسان بملابس الميـــدان الزاهية على حين تخطف معداتهم وأسلحتهم أبصـــار المتفرجين ببريقها وتعلو صيحات الاعجاب من جماهير العامة المحتشدين على جانبى طريق الموكب وهم يرون استعراض الفرســـان لمهاراتهم فى فن القتال وبينهم مجموعة من صـــغار المماليك يؤدون بعض الألعاب البهلوانية بالرماح وهم وقوف على ظهور خيولهم . وتختلط أصوات الجماهير الصاخبة بدقات الطبول وأصـــوات الكوسات النحاسية . ويمضى الموكب الصاخب وخلفه الرجال والأطفال الى ميدان الرماحة تحت القلعة حيث يطل عليه الســـلطان وتشـــتد جلبة الاحتفال والاستعراض ثم تتجه الجموع الى الفسطاط حيث يخترق الموكب شوارع المدينة الرئيسية ثم يعود ثانية الى ميدان الرميلة تحت القلعة . ويتكرر هذا الاحتفال الصاخب ولكن الموكب الصاخب لا يخرج الى الفسطاط بل يخرج الى الريدانية مباشرة فى طريقه الى بلاد الحجاز * .

ويعتبر شهر رمضان أعظم الشهور التى يحتفل بها احتفالا كبيرا ومتصلا طوال أيام الشهر وكان الأطفال يسعدون بهذا الشـــهر جدا فهم يسهرون فى لعب وفرح من بعد الأفطار حتى السحور .

ويصف ابن بطوطة احتفال المصريين برؤية هلال رمضان « وعادتهم فيه ان يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى ، ويقف على الباب نقيب المتعممين فاذا أتى أحد الفقهـاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه

قائلا : بسم الله سيدنا فلان الدين ، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب فى موضع يليق به فاذا تكلموا هناك ركب القاضى ويركب من معه أجمعين وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة وهو مرتقب الهلال عندهم وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضى ومن معه فيرتقبون الهلال ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ويصل الناس مع القاضى الى داره ثم ينصرفون ، هكذا فعلهم فى كل سنة » (٢٤)٠

وقد شهد برنارد دى برينباخ ليالى رمضان فى القـــاهرة ، فوصف وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم ٠ أما فابر الذى زار مصر سنة ١٤٨٣ م فدهش ليلة دخوله القاهرة لكثرة الأنوار والمشاعل في الطرقات والفوانيس المختلفة الأشكال والألوان التى يحملها الكبار والصغار ، ولما استفسر عن سبب كل هذه الجلبة قيل له أن الشهر رمضان وان المسلمين يحتفلون به على هذا الوجه ٠ كذلك لاحظ الرحالة ســـيمون ســـيمولى ان الحوانيت – لا سيما محلات الطعام والمطابخ – تظل أبوابها مفتوحة طوال ليالىشهر رمضان (٢٥)٠

وبعد شهر رمضان يحل عيد الفطر ويستعد الناس لهذا العيد فيسهرون ليلة العيد حتى ساعة متأخرة من الليل فى اعداد الملابس الجديدة لأطفالهم واعداد الزخارف أما الكعك وغيره من أصناف الحلوى يكون قد تم اعدادها قبل نهاية شهر رمضان ليتبادلوا بها التهنئة فى العيد وفى الحقيقة بأن أسواق القاهرة والاقاليم تكون مزدهرة حيث توجد أنـــواع كثيرة من الحلوى والتماثيل السكرية التى يشتريها الآباء لاهدائها لأطفالهم والى أطفال جيرانهم وأقاربهم ومع ذلك يفضل كثيرون أكل السمك المملح المشقوق فى عيد الفطر ٠ وفى صباح أول أيام العيد يجتمع أهل الحى أمام منزل الامام الذى سيصلى بهم صلاة العيد فى المسجد فاذا خرج اليهم زفوه كبارا وصغارا حتى المسجد وبأيديهم القناديل وهم يكبرون طوال الطريق وبعد انتهاء الصلاة يعودون به الى منزله بنفس الصورة التى أحضروه بها ٠

وبعد انتهاء صلاة العيد يهرع الناس الى لقرافة حيث يخرجون جماعات ومعهم نساؤهم وأولادهم حيث يغنون ويمرحون ويتوجه البعض الآخر الى النيل والبرك والمتنزهات العـامة فيؤجرون القوارب ويتنزهون على صفحة المياه وهم يغنـــون ويطربون ومعهم نســـاؤهم وأطفالهم (٢٦) ٠

ولم تختلف احتفالات الناس بعيد الأضحى عن عيد الفطر سوى أنهم كانوا يتهادون ، بأطباق اللحم بدلا من الكعك (٢٧) ٠

وفضلا عن احتفالات وأعياد المسلمين كانت هناك أعياد النصارى وقد شاركهم المسلمون احتفالاتهم وأعيادهم ولم يكتفى المسلمون بذلك بل زادوا على ذلك بأنهم كانوا يهادون أهل الكتاب بما يحتاجون اليه من الخرفان والبطيخ والبلح ٠٠٠ فى أعيادهم ومواسمهم فاذا حلت أعياد المسلمين رد لهم أهل الكتاب الجميل بمثله (٢٨) ٠

ومن أهم أعياد النصارى عيد الميلاد ففى هذا العيد كان النصـــارى يوقدون المصابيح بالكنائس ويزينونها ويلعبون بالمشاعل ٠٠ يقول المقريزى انه «شاهد احتفالات الميلاد بالقاهرة وسائر أقاليم مصر فكانت الشموع المزينة المصبوغة بالألوان الرائعة تباع فى هذا العيد ويشتريها الناس كبارا وصغارا على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم وعرفت هذه الشموع باسم الفوانيس وقد بالغ معاصروه فى الانفاق على تزيينها (٢٩) ٠

ومن أهم أعياد النصـــارى عيد الغطاس وكان الاحتفـــال به يتم فى حادى عشر طوبة فى ذكرى تعميد المسيح عليه السلام وفى

هذا العيد كان النصارى يغمسون أولادهم فى الماء رغم شدة البرد اعتقادا منهم بأن ذلك يقيهم من المرض طوال حياتهم ويصف المقريزى احتفالات ذلك اليوم « وقد حضر النيل فى تلك الليلة الوفا من الناس من المسلمين والنصارى منهم من فى الزواريق ومنهم من فى الدور الدانية من النيل ومنهم من على الشطوط . لا يتناكرون كل ما يمكنهم اظهاره من المآكل والمشارب وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهى والعزف والقصف . وهى أحسن ليلة تكون بمصر واشملها سرورا ولا تغلق فيهسا الدروب (٣٠) .

هذا عن أهم الأعياد والاحتفالات التى شارك فيها الصغار والكبار لهوهم وفرحهم ومرحهم ومما هو جدير بالذكر انه كان لخيال الظل (*) فى الاعياد والاحتفالات مجالات عامرة حيث كان سراة النـــاس يستقدمون المخـــايلين (اللاعبون بخيال الظل) فى احتفالاتهم كمـــا طاف المخـــايلون بالقرى والأحياء بالمدن فى موالد الأولياء والمناسبات الدينية والعامة حيث يقومون بالترفيـــه عن المدعـــوين فى حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم في الأسواق والأعياد ليتفرج عليها الكبار والصغار (٣١) .

وفضلا عن خيال الظل الذى استمتع الصغار والكبار على حد سواء بمشاهدته كانت توجد أيضا البهلوانات والحواة والدبـــابة ، الذين يلعبون بالدببة والقرادة ،الذين يلعبون القرود كل هذا وغيره كثير مما كان يتسلى به الأطفال والكبار فى الاحتفالات والأعياد (٣٢) .

والجدير بالذكر أنه كانت هنـــاك أسواق بالقاهرة يفد اليها الآباء بصحبة أطفالهم خاصة فى الأعيـــاد والاحتفـــالات أهمها أسواق الشماعين ، الدجاجين والحلاويين والواقع أن أخبار هذه الأسواق كما أوردها المقريزى تلقى كثيرا من الأضواء على جوانب مهمة عن الأطفال والاحتفالات ولنترك المقريزى يعطينا صـــورة عن تلك الأسواق ..

« سوق الشماعين » هذا السوق من الجامع الأقمر الى سوق الدجاجين .. وقد أدركت سوق الشـــماعين من الجـــانبين معمور الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطراقات ، لا تزال حوانيته مفتوحة الى نصف الليل .. وكان يباع فى هذا السوق كل ليلة من الشمع قدر كبير وكان يعلق بهذا السوق الفوانيس فى موسم الغطاس ، فتصير رؤيته فى الليل من أنزه الأشياء وكان به فى شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشـــترى ويكترى من الشموع الموكبية التى تزن الواحدة منها عشرة أرطال فما دونها ومن الشمع الذى يحمل على العجل ويبلغ وزن الواحـــدة منها القنطار وما فوقه » .

« سوق الدجاجين « هذا السوق كان مما يلى سوق الشماعين .. كان يباع فيه من الدجاج والاوز شىء كثير ، وفيه حانوت فيه العصافير التى يبتاعها ولدان النـــاس ليعتقوها فيباع منها فى كل يوم عدد كثير جدا ويباع العصفور منها بفلس ... وكان يوجد فى كل وقت بهذه الحوانيت من الأقفـاص التى بها هذه العصافير آلاف .. »

« سوق الدجاجين « هذا السوق كان مما يلى ما يتخذ من الســكر حلوى .. وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن الأشياء منظرا فانه كان يضع فيه السكر أمثال خيول وســباع وقطط وغيرها تسـمى العلاليق ــ واحدها علاقة ــ ترفع بخيوط على الحوانيت، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشترى للأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده وتمتلىء أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى نصف شعبان .. وكذلك كانت تروق رؤية هذا السوق فى موسم عيد الفطر » (٣٣) .

وفى ختام القول يجب أن نذكر أن أغلب الاحتفالات التى سبق ذكرها لا تزال موجودة حتى الآن ويشارك فيها الجميع . وان اختفى بعضها منذ وقت قريب كالاحتفال بوفاء النيل ودوران المحمـــل . والشىء الجدير بالذكر

والملاحظة هو ان كثير من مظاهر الاحتفال بأى مناسبة لم تتغير كثيرا عن ذى قبل ٠

فها نحن فى العصر الحديث فى العيدين مثلا نجد الأطفال يلبســـون الملابس الجديدة ويخرجـون الى المتنزهات والبـــرك ويركبون القوارب فى النيل بنفس الصورة القديمة ٠ فى رمضان مثلا بعد الافطار يسهر الأطفال فى الشوارع حاملين فوانيسهم ويلعبون حتى يمر المسحراتى فسيرون معه ٠ وهذه الصورة تكون أوضح فى الريف منها فى المدن حيث انتشرت وســائل الاعلام الحـديثة التى بدأت تغرز أنماطا سلوكية جديدة ٠ وأتذكر ونحن أطفال فى المدينة أننا كنا نمر على المنازل المجــاورة فى شهر رمضان ونغنى « وحوى يا وحوى ٠٠ ادينا العادة آه يا ستى » لا أتذكر الأغنية بكاملها ٠ فكانت ربة الدار تعطينا بعضا من النقل والسودانى وغيره ٠

بل أن وســـائل التســـلية فى الأعياد والاحتفالات لم تختلف كثيرا عن ذى قبل فنجد الآن والى وقت قريب خيـــال الظل ، والسفيرة عزيزة ، والحـــواة ، والقرادتية وغيرها من ألعاب التسلية ٠

هذه صورة تكشف عن حقيقة مؤداها ان ماضينا لم يمت ، وانه لم يزل حيا فى حاضرنا ووجداننا فما أجـــدرنا ان نفتش عن ملامح مصرنا فى ماضيها ، حتى نتعرف على قسمات حاضرها ولعل هذا يحل المشكلة المفتعلة حول الأصالة والتجديد ، فالزمن يمضى حقا ولكن التراث يظل حيـــا ، وان واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى أو التاريخى ٠

وقد يقتضى الأمر أن نسجل تراثا على وشك ان ننســـاه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى تفترض وجودها فى مجتمعنا ، على حين انها لا توجد سوى فى أدمغة المؤلفين الكرام ٠ ناسين ان من ينسى تراثه أشبه بالسفية الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحـاول العيش على الاستجداء من الآخرين ٠

وفى حقيقة الأمر نود أن نعيد القول بصورة أخرى نظرا لخطورة الأمر فانه رغم طول الفترة التى استمرت فيها عادتنا وتقاليدنا ثابتة لم تتغير الا أنه من المتوقع ان تتغير تلك العادات والتقاليد ولا يمكن الجزم بنوع هذا التغير ، هل هو تغير فى أسلوب الاحتفال أم اختفاء بعض الاحتفالات أم غير هذا !!

والشىء المؤكد انه سيحدث تغير بالقطع وفى خلال ســـنوات قليلة نظرا لانتشار وسائل الاعلام المرئية وما تبثه من سموم وارسائها لقيم جديدة وافدة فضلا عن جذبها الناس للجلوس فى المنازل بالاضافة الى ضعف الروابط الأسرية فى تلك الأيام ناهيك بروابط الجيرة علاوة على اهتمام الناس الدائم بالمادة وسعيهم الدائب ورائها عملا وتفكيرا ٠

لكل هـــذا فان حـدوث بعض التغيرات الاجتماعية فى الاحتفالات والأعياد أمر وارد ونرجو أن تقوم عدة بعثات علميه لتسجيل تلك الاحتفالات فى القرى والمدن تسجيلا صـوتيا ومرئيا ومكتوبا قبل ضياع الوقت ٠

الحواشي :

(١) ابن الحاج ، المدخل ، ج ٣ ص ٢٩ ـ ٣٤ .

(٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٢٣ .

(٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج٣ ص٢٩ ـ ٣٤.

(٤) سعيد عاشور، المرجع السابق، ص١٢٤ ـ ١٢٥.

(★) كان المصريون يقيمون للنيل أعيادا شعبية منها ما يسمى بليلة الدموع وتقع فى شهر يونيه من كل عام ونسبوا حدوث الفيضان الى بكاء الالهة ايزيس على مصرع زوجها الاله أوزوريس وكلما هطلت الدموع من عينيها غزيرة تساقطت فى النهر وامتزجت بمياهه فيحدث الفيضان وكانوا يعتقدون أنه اذا لم تقم الحفلات الرائعة بوفاء النيل فى حينها فان النيل يمتنع عن الزيادة . وليم نظير ، العادات المصرية ، ص ٤٧ .

(٥) ابن دقماق ، الانتصار ، ج ٤ ص ١١٤ ـ ١١٥

القلقشندى ، صبح الأعشى ج ٣ ، ص ٢٩٧ .

(٦) قاسم عبده : الحياة اليومية ص ١٦ .

(★) استمر الاحتفال بوفاء النيل حتى أواخر الخمسينات من هذا القرن حيث كان يحتفل به فى مركب تسمى العقبة بحضور كبار الموظفين وتدور طلقات المدافع من العقبة وكان يقام سرادق ضخم كبير يضم كبار رجال الدولة يتلو فيه مفتى الديار موضحا بأن النيل وصل عند مقياس الروضة الى منسوب ٢٢ ذراعا وقيراطين وأنه القدر الكافى من مياه النيل لرى الأراضى .

وأتذكر أن الأطفال كانوا يخرجون للاحتفال بهذه المناسبة ويركبون القوارب فى النيل ويغنون أغنية أتذكر مطلعها : ـ

البحر زاد عوف الله زاد على البلاد عوف الله

وللأسف الشديد أن هذا الاحتفال الذى استمر آلاف السنين ويعتبر أقدم الاحتفالات فى العالم أبطل ولم يعد يحتفل بوفاء النيل . ولو تنبه الغافلون الى هذا لجعلوا منه مهرجانا عالميا يفد اليه السياح من جميع أنحاء العالم لكونه أقدم الاحتفالات التى استمرت منذ فجر التاريخ ولكن ... !!

(٧) قاسم عبده ، النيل ، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

(٨) ناصر خسرو ، سفر نامة ، ص ٤٢ ـ ٤٥ .

(٩) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ص ١٢٥ .

(١٠) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ١٣١ المقريزى ، المرجع السابق ، ج ١ ص ١٢٥ ، السلوك ، ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ .

(١١) المقريزى ، السلوك ، ج ٢ ، ق ٢ ص ٤٥١ ـ ٤٥٢ .

(١٢) المقريزى ، السلوك ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ ، الخطط ، ج ١ ص ١٢٥ السيوطى ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ص ١٩٩ .

(★) النيروز (النوروز) رأس السنة القبطية وتختلف المصادر فى أصله التاريخى فالبعض يرجعه الى الفرس بمعنى كلمة (نوروز احد) بالفارسية اليوم الجديد والبعض يرجع هذا العيد الى سليمان بن داود عليه السلام وهو اليوم الذى وجد فيه خاتمه بعد أن فقده لمدة أربعين يوما وكانت الطيور ترش المساء بمنافيرها احتفالا بذلك الحدث والاحتمال الراجح أن عيد النيروز يرجع فى أصله الى قدماء المصريين الذين احتفلوا به اكراما للنهر الذى يستكمل مياهه فى الخريف واعتبر ذلك اليوم عيدا للربيع ويؤيد هذا أن المصريين فى العصور الوسطى قد شاركوا فى هذا العيد المرتبط بالنيل على اختلاف دياناتهم .

البيرونى ، الآثار الباقية ، ص ٣١٥ .

قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٦٢ .

(١٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ ـ ٥٠ .

(١٤) نفس المصدر ، ج ٢ ، ص ٤٨ ـ ٤٩ ، المقريزى الخطط ج ٢ ص ٢٨٠ .

(١٥) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٥٢ ـ ٥٣ ابن اياس نزهة الأمم ورقة ٢٢٣ ـ ٢٢ .

(١٦) ابن اياس ، نزهة الأمم ، ورقة ٢٢٣ ـ ٢٢٧ المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٦٠ ـ ٢٨١ .

(١٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ ـ ٥٠ المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ .

(١٨) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٧٨ .

(١٩) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٢٠) قاسم عبده ، الحياة اليومية ، ص ٢٠ .

(٢١) المقريزى ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ .

(٢٢) قاسم عبده ، الحياة اليومية ص ٢٠ .

(★) استمر الاحتفال بدوران المحمل فى مصر الى وقت قريب أعتقد أنه استمر الى بداية الخمسينات من هذا القرن .

(٢٣) المقريزى الذهب المسبوك ص ٤٣ ، السيوطى حسن المحاضرة ج ٢ ص ٨٨ .

السخاوى ، التبر المسبوك ، ص ٢٠١ .

(★) القلقشندى ، صبح الأعشى ، ج ٤ ص ٥٧ — ٥٨ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ص ١٩٩ — ٢٠٠ ، ابن بطوطة ، رحلته ، ص ٤٣ .

(٢٤) ابن بطوطة ، المرجع السابق ، ص ٢٦ — ٢٧ . يتكلم هنا عن مدينة ابيـــار احدى مدن محافظة الغربية .

(٢٥) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٨٤ — ١٨٥ .

(٢٦) المقريزى ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ ، ابن الحاج المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧ — ٢٩٠ .

(٢٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧ .

من الملاحظ أن كثير من العادات الشائعة فى العصر الحديث ترجع الى العصر الاسلامى وأنه لم يحدث اختلاف كثير فى رؤية الناس لأعيادهم واحتفالهم بها .

(٢٨) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ٢ ص ٤٦ — ٤٨

(٢٩) قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٢١ .

(٣٠) المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨١ — ٢٨٢ .

(★) تعرف تمثيليات خيال الظـــل باسم بابات ومفردها بابة أما طريقة عرض هذه التمثيليات فتتلخص فى عمل عرائس وصور من الجلد أو الورق المقوى وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث تنعـكس ظلالها على الستارة ليراها النظارة من الوجهة الأخرى والعرائس بها ثقوب ومفصلات سهلة الحركة ، ويحركها الذى يقدم البابة بعصا فى يده حسب الحوار الذى ينطق به صاحب البابة .

سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٠٥ .

(٣١) ابراهيم حماده ، خيال الظل ، ص ٩ .

(٣٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ص ١٣٧ .

(٣٣) المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٤٦٢ — ٤٦٩

قائمة المصادر والمراجع

أ — المخطوطات

١ — ابن اياس (محمد بن احمد) نزهة الأمم فى العجائب والحكم — مخطـــوط بجامعة القـــاهرة رقم ٢٢٩٦٣ ذ ٩٣٠هـ .

٢ — السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) . كوكب الروضة مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٤ تاريخ تيمور .

ب — المصـــــادر

١ — ابن بطوطة (عبد الله بن محمد بن ابراهيم اللوانى) تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار بيروت ١٩٦٨م .

٢ — ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمـــد ذ ٨٣٧هـ .

المدخل الى الشرع الشريف (٤ أجزاء) القـــاهرة ١٩٢٩م .

٣ — ابن دقماق (ابراهيم بن محمد ايدمر العلائى) ذ ٨٠٩ هـ .

الانتصار لواسطة عقد الامصـــــار ج ٤ ، ج ٢ بولاق ١٣١٤هـ .

٤ — ابن ظهيره (غير معروف الاسم على وجه التحديد) الفضائل الباهرة فى محاسن مصر والقاهرة .

نشر مصطفى السقا وكامل المهندس ، القـــاهرة ١٩٦٩م .

٥ — البيرونى (أبى الريحان محمد بن احمد الخوارزمى) ذ ٤٤٠هـ .

الآثار الباقية عن القرون الخالية ، ليبزيج ١٩٢٣م .

٦ — السخاوى (محمد بن عبد الرحمن بن محمـــد ذ — ٢٩٢هـ .

التبر المسبوك فى ذيل السلوك ، بولاق ١٨٩٦م

٧ — السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) . حسن المحاضرة ، فى تاريخ مصر والقاهرة (جزءان) القاهرة ١٩٢٩م .

٨ — القلقشندى (شهاب الدين احمد بن على) ذ ٨٢١هـ صبح الأعشى فى صناعة الانشا ٤ اجزاء دار الكتب ١٩١٣ .

٩ — المقريزى (تقى الدين احمد بن على) ت ٨٤٥ هـ . (أ) السلوك لمعرفة دول الملوك .

ج ١ ، ج ٢ فى ستة اقسام تحقيق د. محمد مصطفى زيادة .

ج ٣ ، ج ٤ فى ستة اقسام تحقيق د. سعيد عبد الفتاح عاشور دار الكتب ١٩٧٣ .

(ب) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ٣ اجزاء دار الشعب عن طبعة بولاق ١٢٧٠هـ .

(ج) الذهب المسبوك فى ذكر من حج من الخـــلفاء والملوك .

تحقيق د. جمال الدين الشيال القاهرة ١٩٥٥

١٠ — ناصر خسرو علوى ت ١٠٠٣م سفر نامة (نقلها الى العربية د. يحيى الخشاب) ١٣٦٤هـ — ١٩٤٥م .

ح : المراجع الحديثة

١ - ابراهيم حمادة (دكتور)

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة ١٩٦٣

٢ - سعيد عبد الفتاح عاشور (دكتور) .
المجتمع المصرى فى عصر المماليك ، طبعة اولى القاهرة ١٩٦٢ .

٣ - قاسم عبده قاسم (دكتور) .

(أ) النيـــل والمجتمـع المصرى فى عصر ســلاطين المماليك ، القاهرة ١٩٧٨ .

(ب) اهل الذمة فى مصر العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٧٨ .

(جـ) بعض مظاهر الحياة اليومية فى مصر فى عصر سلاطين المماليك ، بحث غير منشور .

٤ - وليم نظير

العادات المصرية بين الامس واليوم

القاهرة ١٩٦٧

***

مـوال

من كتر نوحى . . جيرانى إشتكو منى

وقالو

ده قطع الزاد خالص نهار مع ليل

وجُم أهلى بيبكو فى ريح منى

وقالو

ده أجله انتهى .. فاصل مسافـــة الليل . .

وحضَّرُم لكْفان ، سالت الدموع منى

إلا وحبيبى أتى عندى ف نص الليل . . .

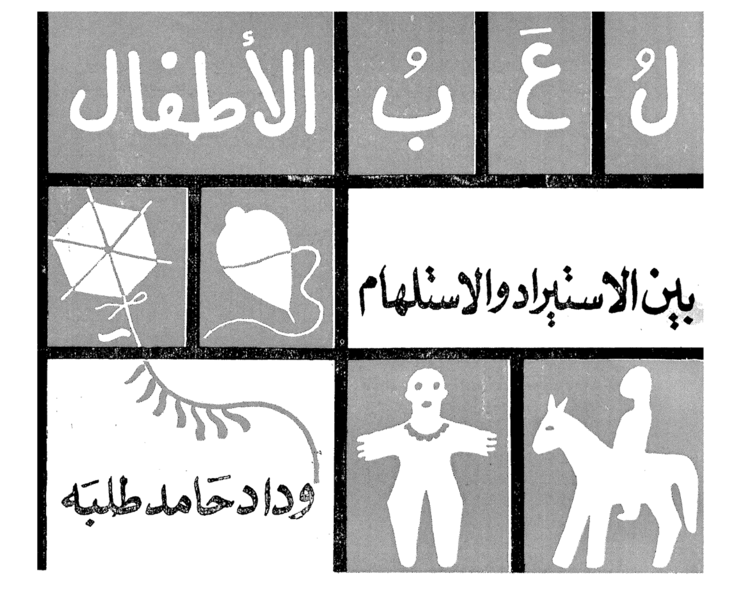
قعَّدته جنبى .. وبحكيله كلام أسرار

العين بتبكى ، والقلب بالأسرار

أنا بنظر فى وجهه ألاقى ، كل شئ أسرار

يا أبو قلب جبار ، مخدت الروح وبليتنى

* * * *



تمتلىء اسواقنا بلعب الاطفال التى يتم ابتكارها بواسطة عقول أجنبية ، كما تتم صناعتها فى مصانع أوروبا أو أمريكا أو الصين أو اليابان ، أو غيرها من بلاد العالم الشرقية أو الغربية • ومع أن اللعب التى يتم ابتكارها وتصنيعها محليا مازال لها وجود ، وخصوصا فى الريف المصرى ، الا أن تلك اللعب المستوردة بدأت منذ فترة طويلة تغزو البيت المصرى ، فلم يعد يقتنيها أطفال المدن وحدهم بل أخذت هذه « السلع » تجد طريقها الى القرية المصرية• وهذا الواقع المتمثل فى تغلغل مختلف أنواع اللعب الأجنبية فى كل بقعة من مصر يشكل خطرا يواجه امكانات تواجد اللعبة الشعبية كما يشكل خطرا يواجه نمو الروح الابتكارية التى تستلهم الموروث وتراعى البيئة فى مجال صناعة اللعب •

كيف يمكن لنا ، في مواجهة الكم الهائل والمتنوع من الدمى ولعب الاطفال المستوردة أن ننتج لعبا بديلة تعبر عن واقع الثقافة الشعبية وتحمل السمات - الشخصية للحضارة المصرية ؟

ولكيلا يساء بنا الظن ، يهمنا أن نؤكد أننا لسنا ضد استخدام العلم الحديث وأساليب الصناعة المتقدمة في صنع لعب الاطفال • ونحن لا نسعى هنا الى محاربة هذه اللعب المتطورة للنادى بالعودة الى الماضى واللعب فى الطين ، بل نسعى الى طرح فكرة الاستفادة من ذلك التقدم العلمى بصورة واعية تأخذ في اعتبارها أسلوبنا الخاص الذى تمليه علينا خصوصية مجتمعنا وثقافتنا بما يشمله من أفكار وقيم وعقائد متوارثة •

ان الخطر الحقيقى فى ممارسة الطفل للعبة بهذه الدمى المستوردة هو من وجهة نظرنا - حصر ذهن هذا الطفل داخل نمط جمعى موحد فى التفكير تفرضه ثقافة هذه أو تلك الدولة المنتجة والمصدرة لهذه أو تلك اللعبة ، وهى بالضرورة ثقافة تختلف تماما عن ثقافتنا وعاداتنا وقيمنا وواقع بيئتنا المحلية •

من ناحية أخرى فان شيوع تداول هذه اللعب - المستوردة - وجعلها فى متناول الجميع سيؤدى الى قتل ملكة الابداع والتخيل لدى الطفل ، لانه يتحول شيئا فشيئا الى مجرد مستقبل بدلا من مبدع ومبتكر •

النقطة الأخرى التى نود طرحها فى هذا المجال هى ضرورة العودة الى الاعتماد على الخامات المحلية المتاحة فى بيئتنا • فالى جانب سهولة الحصول على هذه الموارد من البيئة فهى أيضا تساهم فى عمليات اعادة التوازن والتآلف بين الطفل والبيئة التى نشأ فيها ، كما تساهم فى تدعيم وجوده الثقافى المستقل •

ومشاركة منا ، من أجل السير فى هذا الطريق ، ومن أجل المساهمة فى المحافظة على طابعنا القومى وتأصيله،فانه يصبح لزاما علينا ، كعاملين فى مجال المأثورات الشعبية ان نعرض بعض النماذج المصرية الشعبية من لعب الأطفال ونضعها أمام السادة المخططين والمهتمين بهذا المجال ، لبحث امكان استلهام عناصر هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة الشعبية •

هذه النماذج من اللعب الشعبية بالرغم من بساطتها وسذاجة مظهرها ، الا أننا نلاحظ أن بعضها له من المقومات ما يجعل المصمم الحديث للعب الأطفال قادرا على أن يستحدث أشكالا عصرية تحمل الخصائص البيئية والسمات المصرية - وذلك اذا وضعنا فى الاعتبار أن موارد صانع اللعبة الشعبية لا تتيح له الا استخدام خامات رخيصة كالورق المقوى والخشب والجبس والسلك وما شابه ذلك من الخامات البسيطة •

ولعله من المفيد فى هذا المجال أن نشير الى بعض الجهود التى بذلت فى مجال استلهام عناصر شعبية ، ومعظمها محاولات فردية تجريبية نذكر منها على سبيل المثال تلك التصميمات التى قامت بها المصممة السيدة بدر حمادة لاستلهام فكرة « عروسه المنجد » وهى العروسة المصنوعة من القماش والمحشوة بالقطن • ويجوز لنا أن نتسائل هنا عن **امكان احياء فكرة مصنع للعب الأطفال** - تلك الفكرة التى طرحت منذ أكثر من عام مع أنها لم تخرج الى حيز التنفيذ حتى الآن •

العمل الميدانى والتصنيف :

تقوم المعلومات الوصفية المتضمنة فى هذا البحث على النماذج العينية التى أتيح لنا اقتناؤها فى أثناء العمل الميدانى الذى قمنا به فى بعض المدن والقرى (الأقصر - نقادة - المنيا - الفيوم - الوادى الجديد) وفى أحياء القاهرة الشعبية فى الفترة من ١٩٧٦ الى ١٩٨٥ ، وقد حصلنا على هذه النماذج من الباعة فى الأحياء الشعبية ، أو الساحات التى تقام بها موالد الأولياء ، أو من الباعة فى المقابر « القرافة » ، وخاصة فى فترات الأعياد ، وهناك بعض اللعب التى حصلت عليها مباشرة من الورش التى تصنعها

بالاضافة الى بعض النمـــاذج التى قدمت لى كهدايا من بعض أصدقائى الإطفال فى محافظة قنا • والقليل جدا من هذه اللعب ، خصوصا تلك التى تمثل أشكالها آلات موسيقية ،فقد حصلت عليها من الباعة الجوالين فى مناطق وسط القاهرة • وسنقوم بتوضـــيح ذلك بالتفصيل فى البطاقة الخاصـــة ـ ببيانات كل نموذج •

أما نماذج لعب الأطفال المتحفية ـ أى تلك المجموعات المعروضة فى المتاحف ، « المصرى ـ القبطى ـ اليونانى ـ الأسلامى » ، وكذلك المجموعة الخاصة بالباحث « وين رايت » التى كان قد اقتناها من احدى قرى محافظـــة سوهاج وأودعها المتحف الاثنوجرافى بالقاهرة فلن نقوم هنا بتناولها ، على الرغم من ادراكنا للأهمية التى تعنيهـــا دراسة تلك النمـاذج المتحفية التى تبرز الاهتمام الانسان المصرى بلعب الأطفال الشعبية منـــذ بدء تاريخنا الحضارى ، واستمرار هذا الاهتمام عبـــر الحضارات والعصور المتتالية (الفرعـونى ـ اليونانى ـ الرومانى ـ القبطى ـ الاسلامى) فمثل هذه الدراسة تلقى الضوء على نشـــأة وتطور هذه اللعب ، وتتبع عمليات الاضـافة والحذف التى تعرضت لها خلال مراحلهـــا المختلفة حتى وصلت الينا فى شكلها الحالى .

نعرض هنا ـ بعض النماذج مما أبدعتـــه العقلية الشعبية فى مجال لعب الأطفـــــال وسيكون تصنيفنا لهذه النماذج على أســاس الخامات التى صنعت منها اللعبة ،ونوع الحركة التى تؤديها كل لعبة ، والأصوات التى قـــد تصدر نتيجة لهذه الحركة •

* * *

نموذج رقم ١ :

اللعبة : مجموعة من الدمى الفخارية •

(رحاية ـ جمل ـ عروسة)

مكان الاقتناء : قرية دنفيق ، مركز نقـــادة محافظة قنا ـ ١٩٨٣ •

وصف اللعبة : نموذج رحاية ـ جمـــل ـ عروسه •

* * *

نموذج رقم ٢ :

اسم اللعبة : حمار خشبى •

الخامات التى صنع منها : خشـــب أبيض ـ خيط ـ مسامير •

وصف اللعبة : جانبا النموذج مثبتان عـــلى قاعدة خشبية وبينهما فراغ به الرأس والذيل مثبت بكل منهما قطعة من الخيط تمر من ثقب فى أسفل منتصـــف القاعدة •

الزخارف : ألوان (أحمر « حلاوة » ـ أخضر) حددت بهما ملامح الوجه وشكل الذيل أما الجسم فقـد تميز بنقط من اللونين بصورة متبادلة •

الأداء : عند جذب الخيط الموجود أســـفل القاعدة ، يتحرك كل من الرأس والذيل تصاعديا •

المقاسات : الارتفاع ٨ سم

العرض ٦ سم

سمك الفراغ ١ سم

مساحة القاعدة ٤ × ٦سم •

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة ـ القاهـرة ـ ١٩٧٦ •

كيفية الحصول على النموذج : الشراء •

السعر : ٥ قروش •

* * *

نموذج رقم ٣

اسم اللعبة : عربة « كارو » •

الخامات التى صنعت منها اللعبة : خشـــب أبيض ـ مسامير •

وصف اللعبـــة : يتكون هـذا النموذج من وحـدتين ، الأولى على هيئة حمــــار كالنموذج رقم « ٢ » الا أن رأســه ثابت وتوجد فى الفراغ الذى بين رجليـــــه الأماميتين عجلة أما من الخلف فتتصل به عربة تسير على عجلتين ٠

الزخارف : حددت ملامح وجه الحمار باللونين (الأحمر « الحلاوة » والأخضر) أمـا الجسم فمنقط باللونين وتميزت العجلة بمساحات واضحة ٠

الأداء : تسير العربة على العجلات الثـــلاث عندما يدفعها الطفل ٠

المقاسات : الارتفاع ١١ سم العرض ١٨ سم سمك الحمار ٢ سم طول ضلع مربـــع العربة ٨ سم ــ قطر العجلة الاماميـة ٣/٥ سم الخلفية ٥/٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة ــ القـاهرة ــ ١٩٧٦ ٠

الحصول على النموذج : الشراء ٠

السعر : ١٠ قروش ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ٤

اللعبة : دمية على هيئة امرأة ٠

الخامة : طين محروق (فخار) ٠

وصف اللعبة : عروسة من الطين المحــــروق على شكل امرأة ٠

الزخارف : استعاض الفنان عن وضــــــع تأثيرات باللون بعمل تأثيرات بالحفــر الغائر حدد بها ملامح الوجه والسرة ٠

الأداء : ثابتة ٠

التشكيل : باليد ٠

المقاسات : الطول ١٨ سم

العرض ١٠ سم

السمك ٤ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشـــيخ على ــ مركز نقادة ــ محافظــة قنا ــ أغسطس ١٩٨٣ ٠

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمـــــة مصطفى على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعة النموذج ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ٥

اسم اللعبة : دبور ٠

الخامات المصنوع منها : خشب ــ خيـــط دوبارة أو « قيطان » ٠

وصف اللعبة : شكل مخروطى أو كمثرى من الخشب مثبت به من أسفـــل مســـمار حديدى ٠

الزخارف : لا يوجد ٠

التشكيل : بطريقة الخرط ٠

الأداء : عند اللعب يلف الصبى خيط دوبارة حول كل جسم اللعبة مبتدئا من أسفل وعند دفعها الى الأرض ينفصل عنهـا الخيط فتظل تلف حول نفسها مــدة طويلة ٠

المقاسات : الطول ٧ سم القطر ٣/٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : الدراسة ــ القاهرة ــ ١٩٨١ ٠

الحصول على النموذج : الشراء ٠

ملحوظة : يسمى هذا النمـــوذج فى بعض المناطق « نحلة » وكانت تصنع ــ فى صورتها الأولية من (نواة الدومـة : نقاية ثمرة الدوم) ٠

نموذج رقم ٦

اللعبة : جمل

الخامة : طين محروق (فخار) ٠

وصف اللعبة : دمية على شكل جمـــل ذى سنام ٠

الزخارف : باللون الأزرق « الزهرة » وتمثل بالنسبة للنموذج الأيمن شكل جـريد النخل وفى الأيسر خطوط بسيطة ٠

الأداء : ثابت ٠

المقاسات : نموذج أ الأيمن :

الطول ١٣ سم

العرض ١٢ سم

السمك ٥ سم

نموذج ب الأيسر

الطول ١٣ سم

العرض ١١ سم

السمك ٥ سم

التشكيل : باليد ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : قرية دنفيق مـــركز نقادة ــ محافظـــة قنـــا ــ أغسطس ١٩٨٣ ٠

الحصول على النموذج : اهداء من محمـــد مسعود صانع النماذج ٠

الملاحظات : وحدة الجمل من الرموز الشعبية الشائعة نجدهـا فى الرسـوم الجدارية للمنازل وعلى الأكلمة الشعبية وتطـرز على حواف الطرح الخاصة بالسيدات ، وهى تذكرنا بالمحمل أما الزخـــارف توحى بشكل جريد النخـل فهى تشى بما يحتله النخيل من مكـانة خاصـــة لدى الرجل الشعبى ٠

***

نموذج رقم ٧

اللعبة : عروس تركب جملا ٠

الخامة : طين محروق (فخار) ٠

وصف اللعبة : دمية على هيئة عروس مثبتـــة على ظهر جمل ٠

الزخارف : لا توجد ٠

الاداء : ثابتة ٠

المقاسات : الارتفاع ١٦ سم

العرض ١٥ سم

السمك ٨ سم

التشكيل : يدوى ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشيخ عـــلى ــ مركز نقادة ــ محافظة قنـــا سبتمبر ١٩٨٣ ٠

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمـــة على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعـــة النموذج ٠ وهى تبيعه مقابل ٥ أو ١٠ قروش أو مقـــابل رغيف من الخبز الشمسى ٠

الملاحظات : العروس التى تركب الجمل مـن العناصر المرتبطة بالبيئة الشعبية ،فقد كانت العادة أن تزف العـــروس الى بيتها فى هودج محمول على جمل ٠

***

نموذج رقم ٨

اللعبة : طبلة « دربكة »

الخامات التى صنعت منها : النموذج الايمـن « أ » فخار ــ ورق ٠

النموذج الأيسر «ب» : فخار ــ جـلد ــ شريط به شراريب ٠

وصف اللعبة : نموذج مصغر للطبلة الكبيرة الشائعة فى الريف ٠

الزخارف : النموذج «ب» مطلى باللون الأحمر وعلى محيط الدائرة يوجــد شريط قماش به شراريب حمراء ٠

الأداء : تصدر اصوات عند الدق عليها باليد٠

المقاسات : النموذج « أ » الطول ١٥ سم

القطر ١١ سم ٠

النموذج «ب» الطول ٢١ سم ٠

القطر ١٣ سم ٠

التشكيل : على الدولاب الخاص بتشــكيل الفخار ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : نمــــوذج « أ » ـ الفسطاط ـ القاهرة ١٩٨٣ ٠

نموذج «ب» ـ الحسين ـ القــاهرة ١٩٨٠ ٠

الحصول على النموذج : بالشراء ـ سعر « أ » ١٠ قروش ، «ب» ٢٥ قرشا ٠

نموذج رقم ٩

اللعبة : ربابة ٠

الخامات : عصا من الخشب ـ سلك ـ « علبة صلصة » صغيرة مستديرة ـ ورق ـ عصا من الجريد ـ خيط ٠

وصف اللعبة : نزع كل من جانبى العلبــة ويغطى واحد منهما بورق أما العصــا فمثبتة فى ثقبين فى العلبة ومشدود بين طرفيها سلك ٠

وقوس الربابة عبارة عن عصا مــن الجريد مشدود عليها وتر ٠

الزخارف : ألوان مائية حمراء على يد الربابة والقوس ٠

الأداء : تصدر أصوات عنــد احتكــاك وتر القوس مع السلك المثبت على جســم الربابة ٠

المقاسات : الطول ٤٣ سم ٠

قطر العلبة ٥/٥ سم ٠

السمك ٤ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال ـ شارع هدى شعراوى ـ القاهرة ١٩٧٦ ٠

كيفية الحصول على النموذج : الشراء ٠

السعر : ٢٥ قرشا ٠

* * *

نموذج رقم ١٠

اسم اللعبة : طبيلة ٠

الخامات التى صنعت منها : عصا من الجريد ـ علبة صفيح صغيرة مستديرة ـ ورق ـ خيط خرز أو حبات « ذرة » ٠

وصف اللعبة : علبة فى حجم « علبة التونة » مفرغة الجانبين ومكسوة بالورق ومثبت بها ويمر من ثقبين فيها العصا وعلى كل من جانبيها قطعة من الخيــط تنتهى بخرزة أو حبة ذرة ٠

الزخارف : ألوان مائية حمــراء ـ خضراء ـ صفراء ورسوم بسيطة تلقائية ٠

الأداء : عند تحريك العصا باليد لليمــين واليسار يندفع الخيطان فتدق الخرزتان على الصندوق المجوف فتحدثان صوتا٠

المقاسات : نموذج « أ » طول العصا ٢٦ سم

القطر ٩ سم ٠

سمك العلبة ٢ سم

نموذج «ب» طول العصا ١٩ سم ٠

القطر ٦/٥ سم ٠

سمك العلبة ٣/٥ سم .

نموذج « جـ » طول العصا ٢٠ سم .

القطر ٨ سم .

سمك العلبة ١/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » ـ مولد السيدة زينب ١٩٨٣ .

الحصول عليه : بالشراء ١٠ قروش .

نموذج « ب » مولد الامـــام الليثى ١٩٧٩ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

نموذج « جـ » شارع المعز القاهـــرة ١٩٨٥ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

* * *

نموذج رقم ١١

اللعبة : آلة موسيقية « صفارة » .

الخامة : غاب .

وصف **النموذج :** على هيئة الصـــفارة ذات الثقوب الستة المستخدمة للعزف عنـــد الكبار .

الزخارف : أشكال هندسية مرسومة بطريقة « الحرق » وبعض السلوك .

الأداء : تصدر أصوات عن طريق النفخ فيها، وتختلف هذه الأصوات عن طريـــق الثقوب التى يمر منها الهواء .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

القطر ٢ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال فى منطقة « الحسين » القاهرة ١٩٧٨ .

كيفية الحصول عليها : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .

نموذج رقم ١٢

اللعبة : آلة موسيقية « مزمار » .

الخامة التى صنعت منها الآلة : الغاب .

الوصف : مزمـــار مزدوج وهـــو نموذج للستاوية الخاصة بالعازفين الكبـــار ذات الاثنى عشر ثقبا .

الزخارف : نقوش متعرجة مرسومة بطريقة الحرق .

الأداء : تصدر أصواتها عن طريق النفخ .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : الواحات الخارجة ـ الوادى الجديد ١٩٧١ .

الحصول عليها : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشا .

* * *

نموذج رقم ١٣

اسم اللعبة : أراجوز .

الخامات التى صنعت منها اللعبة : خشب ـ سلك ـ لولب ـ جبس ـ إسفنج صناعي ـ قرصان من الصفيح .

وصف اللعبة : دمية على شكل أراجوز يمسك بيديه قرصين من الصفيح .

الزخارف : الرأس مغطاة بقطعـــة من الفراء أما الثياب فمن الاسفنج الأحمـــر والأصفر وملامح الوجه حددت **باللـون الأسود** .

الاداء : عند الضـغط على جسم « الاراجوز » يتحرك لولب متصل باليدين فتصفقان

فينتج عن ذلك صـوت مـع تلامس القرصين ٠

المقاسات : طول النموذج ٢٥ سم ٠

عرض الجسم ٦ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : مولد الحسـين ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ ٠

الحصول على النموذج : بالشراء ٠

السعر : ١٥ قرشا ٠

❊ ❊ ❊

نموذج رقم ١٤

اللعبة : طائر ٠

الخامات التى صنع منها : ورق ـ جبس ـ أستك ٠

وصف اللعبة : جسم الطائر عبارة عن ورق ملفوف محشو بالجبس ومثبت بـه جناحين وذيل من الورق كل منهمـا على شكل مروحة وبه نتوء لربـط الأستك ٠

الزخارف : ألوان مائية اخضر ـ أحمر«حلاوة» ـ أصفر ٠

الأداء : عند دفع الطائر مع الامساك بطرف الأستك يتحرك الطائر الى أعـلى والى أسفل ناشرا جناحيه وذيله ٠

المقاس : طول جسم الطائر ٢٦ سم ٠

عرض الجناحين ١٧ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : مدينة المنيـا ١٩٨٥ أغسطس ٠

الحصول على النموذج : بالشراء ٠

السعر : ٥ قروش ٠

❊ ❊ ❊

نموذج رقم : ١٥

اللعبة : سبت وحصالة ٠

الخامات : بالنسبة للسبت الخامة هى الخوص اللامع ٠

الحصالة من الصفيح ٠

وصف اللعبـة : نموذج مصـغر للسـلال الشائعة ، أما الحصـالة فهى علبة من الصفيح بها فتحة مستطيلة لاسـقاط النقود ٠

الزخارف : على دائرة محيط الحصالة توجد نتوءات بارزة ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : مقابر « قرافة » مدينة أطسا ـ الفيوم ١٩٧٨ ٠

الحصول على النماذج : بالشراء ٠

السعر : السبت ٥ قروش

الحصالة ٥ قروش

❊ ❊ ❊

نموذج رقم ١٦

اللعبة : فرقة موسيقية ٠

الخامات : ورق مضغوط(الورق الخاص بتغليف الأجهزة والماكينات) ٠

وصف اللعبة : قاعدة مثبتعليها ثلاثة تماثيل لرجال يكونون فرقة موسيقية يقـوم أحدهم بالغناء ، والثانى بالضرب عـلى الدف ، والثالث بالعزف على الناى ٠

الزخارف : ألوان مائيـة حددت بها ملامح الوجوه ٠

الأداء : ثابتـة ٠

المقاسات : طول ضلع المربع ١٥ سم

ارتفاع التمثال ١١ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتنـاء : دكان بشارع علوى ـ باب اللوق ـ القاهرة ١٩٧٨ ٠

ملاحظـات : تلقائية التعبير والحس الابتكارى هى ملاحظتنا الخاصة بهذه اللعبـــة . فهنا لم يقف الفنان عند حدود الخامات البيئية التى الفها بل فكر فى اســتغلال خامة جديدة وجدت تحت يده .

* * *

نموذج رقم ١٧

اللعبة : برياح « مروحة » .

الخامات : جريد نخل ــ ورق .

وصف اللعبة : عصا من الجريد فى أعلاهـــ ورقة على هيئة مروحة ملفوفة الأطراف

الزخارف : ألوان فلوماستر .

الأداء : عندما يجرى الطفل ممســـكا بطرف العصا يندفع الهواء داخلها فتدور .

المقاس : طول العصا ٣٠ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : المنيا ١٩٨٥ .

الحصول على النموذج : صنعها ــ الطفل ســيد أحمد ــ ١٠ سنوات ليهـــديها لى عندما لم يتيسر لى اقتناء واحدة .

* * *

نموذج رقم ١٨

اللعبة : عروســة قطن .

الخامات المصـــنوعة منهـــا : قماش ــ قطن للحشو ــ قماش ملون للجلباب .

وصف اللعبة : نموذج بسيط على شـــــكل فتاة من القماش المحشو بالقطن ترتدى جلبابا أزرق .

الزخارف : حددت ملامح الوجـــــه بالقـــلم الرصاص والضفائر من الشعر الطبيعى

المقاس : طول العروسة ٢٠ سم .

مكان وتاريخ وكيفية الاقتناء : دميتى الخاصـة

* * *

مـــوال

بديعة الحسن ، واخده الجبان ، وراضيه بيه

وقالو لها كلام .. قالت : وراضيه بيه

وجابولها الحنضل المر قالت : وراضيه بيه

الله ينعلّك يابا . : اللى انت السبب فـالحظ .

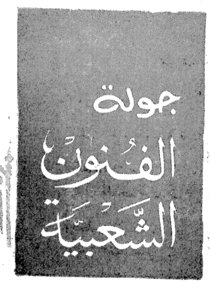
اديتنى لواحد جبان م العشا بينام ويُخط .

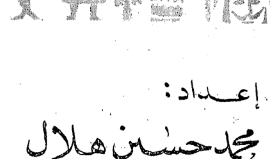
وحتى قاضى الشريعة ، لم علم الورق ولاخط .

وقالت الحلوة : ده وعدى وراضيه بيه . . .

* * * *







مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش

شهدت مدينة العريش بمحافظة شمال سيناء فى الفترة من ٨ : ١٢ ديسمبر المؤتمر النوعى الأول لثقافة وفنون البوادى المصرية تحت اشراف ورعاية جهاز الثقافة الجماهيرية ، انطلاقا من الاهتمام المتزايد بحركة الفولكلور والفنون والآداب الشعبية فى مختلف أنحاء مصر ، والتى تشهد مدا جديدة فى تلك الآونة على أصعدة متعددة .

وقد ناقش المؤتمر عددا من الأبحاث ذات الاتصال الوثيق بفنون البوادى المصرية من آداب شعبية وفنون تشكيلية وعادات وتقاليد. وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى ثمانية عشر بحثا ما بين دراسة الى بحث ، الى تقرير ميدانى أو مرجعى .

وقد افتتح المؤتمر والمهرجان السيد اللواء/ **محمد منير شاش** محافظ شمال سيناء الذى ركز فى كلمته على عدم بعد سيناء عن مصر ، وأشار الى أن هذا البعد والعزلة كانا فى الماضى ، لكن ربط سيناء بباقى محافظات جمهورية مصر العربية يجرى على قدم وساق لتبادل المعرفة والخبرة من أجل مصر ، ونوه فى كلمته بالجهود الجادة لمعهد الفنون الشعبية ، وجهاز الثقافة الجماهيرية على أرض سيناء الشمالية ، ورحب بالأساتذة المشاركين فى

هـذا المؤتمر • وتحدث الأستاذ الدكتور / **عبد المعطى شعراوى** رئيس جهـاز الثقافـة الجماهيرية الذى ركز فى كلمته حول الطابع الخـاص لكل محافظـة ، ومن هنا فان اقامة مهرجان للبوادى للمرة الأولى على أرض الفيروز قد أقيم ليستمر ويتواصـل فى سـنوات ومؤتمرات قادمة ، وهو مطلب حيوى ليعم المناطق الصحراوية فى مصر ، والوطن العربى عامة •

وتحدث الأسـتاذ الدكتور / **أحمـد على مرسى** ، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس المؤتمر فبـدأ حديثه بالمثل الشعبى القائل « الل يحبك يجيلك ع القدم ماشى » منطلقا من حب سيناء ذلك الجزء العزيز من أرض الوطن ، وأشاد بما لاقـاه المعهد من ترحيب فى زياراته الميدانية على أرض شمال سيناء ، وأشار الى عدد من الدراسات التى يقوم بها المعهد العالى للفنون الشعبية والجامعة فى محاولة لتغطية مجالات الدراسة والبحث فى مصر ، وخصوصا فى هذا الجزء العزيز على قلب كل مصرى •

وكذلك ما تقوم به الثقافة الجماهيرية من دعم للفنون الشعبية واهتمام بمبدعيها فى مختلف محافظات مصر منذ أرسى ذلك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس عندما تولى مسئولية الثقافة الجماهيرية فى نهاية الستينيات • كما أشار الى الدفعة الكبيرة التى لقيتها الفنون الشعبية ، وما حظيت به من احترام ، ورعاية . ابان الفترة التى تولى فيها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئاسة قطاع الثقافة الجماهيرية . وأشاد باستمرار هذا الدعم والرعاية اللذين تحظى بهما الفنون الشعبية على يد الأسـتاذ الدكتور عبد المعطى شـعراوى رئيس قطـاع الثقافة الجماهيرية ، والزملاء العاملين فى ادارة الفنون الشعبية •

وأكد الدكتور مرسى فى نهاية كلمته على الحاجة الى تثبيت موعد هذا المؤتمر ليكون لقاء علميا وفنيا يعقد سنويا •

وقد انقسمت جلسات المؤتمر الى جلستين ، واحدة صباحية وأخرى مسائية • رأس الجلسة الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى ، وضمت الجلسة الأولى ثلاثة أبحاث :

الأولى : ثقافتنا الى أين !؟ للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عرضت الورقة لمفهـوم الثقافة باعتبارها القوام الانسانى الذى يضم جميع الخبرات والمهارات التى يحصلها الفرد طوال حياته ، وأنها أوسع مجالا من التعليم التقليدى • كما أكد على أن الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، يعد تصحيحا لمفهوم الثقافة والتراث وأن هذا هو الرد الوحيد على ما يحدث الآن من فـرض أشـكال ثقافيـة وفنيـة ممسـوخة أو لا تمت لنـا ، دون أن تكون جزءا من تراثنا ، أو معبرة عن ثقافتنا ، وأن مثـل هـذا اللقـاء يؤكد أن الدعـوة الى الاهتمام بفنوننا الأصيلة ، وابداع الشعب العريق المتواصـل قد أثمرت وأن المستقبل سيكون أفضل ، خاصة أننا لا يمكن أن نهمل دور الثقافة عامة والفنون خاصة ، والفنون الشعبية على نحو أكثر تخصيصا فى الحث على الانتاج ، والحفز على الاجادة ، وتعميق الوعى بالذات ، وبالعالم من حولنا •

وقد دار البحث الثانى **(الثقافة الشعبية التشكيلية فى المجتمعات البدوية)** للأستاذ / **محمود النبوى الشال** ، حول أن رسالة الفنون الشعبية لا تقوم على المهارة وحدها ، بل للفنان الشعبى دوره فى الثقافة وتشكيل الوجدان أيضا •

وفى اشارته الى العلاقة بين البدو والفنون الشعبية ، خلص الى أن انتاج الفن البدوى ليس نقلا فقط كنقل الطبيعة بصورة مباشرة ، بل ان ذات الفنان البدوى تدخل فى عمله — ككل فنـان — مما يفسر سر تعدد وجمـال الفنـون البـدوية التشكيلية . أما بحث **(موسيقى البدو فى مصر)** للأستاذ / **فرج العنترى** فقد تركز حول دق ناقوس الخطر لما يحدث لتراث سيناء الموسيقى والغنائى من

مسـخ وتشـويه وادعاء نسـب من جـانب اسرائيل ، منطلقا فى تحذيره من القول المأثور (اذا أردت أن تعرف شـعبا فاســتمع الى موسيقاه) ٠

وقد تحدث الأستاذ / فرج العنترى عن الدراسات السابقة لجمع الموسيقى والغناء فى سيناء على قلتها وأهمها : ـ

مسح اسرائيـــل لسيناء فى حوالى مائتى ساعة من ١٩٦٨ ـ ١٩٧١ مع نسب الآلات الموسيقية والغناء الى تراثهم ؟!

واستعرض فى النهاية ما أمكن جمعه من مأثورات البدو فى ألوان الموسيقى والرقص الشعبى والآلات ، منوهـا الى قيمة وأهميـة التوصيات التى تتخذ لانقاذ ما يمكن انقاذه ٠

وفى الجلسة الثانيـة المسائيـة من اليوم نفسه دارت أبحاث الندوة حول بحثين هـما **(ملامح الرقص البدوى فى سيوة)** للدكتورة **ناهد عبد المعطى** التى قدمت دراسـة وصفية لملامح الرقص الشعبى فى تلك الواحة ، بينما قـدم الأستاذ / محمد الشـال بحثا حـول **(الطب الشعبى البدوى بين الثبات والتغير)** مطبقا دراســته على مجتمعات ثـلاثة : بدو مطروح ـ بدو الدرعيـة بالسعودية ـ بدو سيناء ، من خـلال مجموعة من العلاجـات المستعملة منذ مئات السنين ٠ وفى جلسـة الثلاثاء ٩/١١ قدم الدكتور / **محمد حافـظ دياب** دراســته حول **(نسق الوشم عند بدو سيناء)** وأشار الى النقص الواضح فى مثل هذا النوع من الدراسات على أهميتها ٠ وقد عالـج الدكتور / حافـظ دياب الوشم عبر مجموعة من المستويات : المستوى اللغوى ـ المستوى التشكيلى ، اضافة الى مستوى الدرس الاجتماعى له ٠ وفى النهاية قدم مجموعة من نماذج وتصميمات الوشم التى تمثل المعرفة الرمزية للعالم الذى يعيش فيه البدوى مؤكدا أن علاقة التاريخ والجغرافيا تتبدى واضحة فى نسق الوشم عن طريق تلك الرسومات ٠

ودار البحث الثـــانى **(الانثروبولوجيـا والمردود الشعبى)** للأستاذ **عبد الوهاب حنفى** حول التأكيد على خصوصية نمط السكان فى الواحات ، مفرقا بين أنماط ثـلاثة : النمط البدوى ـ النمط النيلى ـ النمط الواحاتى ٠ ومن ثـم راح يؤكد على تميز السكان داخل الواحات نفسها من قرية لأخرى ، لدرجة القول بتميز كل قرية عن الأخرى فى اللهجة والزى والثقافة والفنون ، وقد ذهب الى هـذا المدى لتأكيد فكرته حول النمط الواحاتى والخلط السائد بينـه وبين النمط البدوى ممـا حدا ببعض المتناقشين الى المداخلة معه فيما ذهب اليه ، وان اتفقوا معه فى التفرقة بين الأنماط السالفة ٠

كما كان لحضور الأستاذ / **محمود الزيودى المستشار الثقافى بسـفارة المملكة الأردنيـة الهاشـمية** بالقاهـرة والباحث الفولكلورى وبعض البـاحثين المحليين من العريش أبعـد الأثر ، فى اثارة مجالات تكاملية متنوعة فى الحوار ، وقد حرص الجميع على الاشـــتراك فى كافة الندوات والمناقشـــة مما زاد من حرارة الحوار نظرا لتخصـــص الكثير منهـم وانتمائهم لأصول بدوية ٠

وفى الجلسة الثانية قدم الأستاذ الدكتور / **عبد الغنى الشال** بحثا حول **(الفخار الشعبى فى مصر) وقدم** موضوعه من خلال تحديده لمجموعة من السـمات يتميز بهـا الفخـار الشعبى : السمة الجمالية ـ السمة الوظيفية وأخيرا السمة الرمزية التى تتضمن بعدا رمزيا من خلال الشكل الخاص لكل قطعة ٠ وتدور دراسة **(أساليب الحفاظ على التراث الفخارى والخزفى فى الأقاليـم الصـحراوية بمصر)** للدكتور / **محروس أبو بكر عثمـان** حـول محاولة اكتشاف جماليات الشكل وتناسبها فى (قلة السبوع) من خلال تكبير شكل القطعة بنسب متفاوتة ومختلفة وباسـتخدام منهـج التحليل البنائى والمنهج النفسى تبين له أن هذا الشكل ليس الا ذريعة استخدمهـا الفنـان لاخراج أحاسيسه وجزء كبير من لا شـعوره

أيضا · وفى الجلسة الأولى من يوم الأربعاء ١٠/١٢ قدم الأستاذ / على كامل الديب خواطره حول (سيناء ·· الرحلة) حيث عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التى تتميز بالصبغة الأدبية لفنان يسجل ما يراه

ثم قدمت الفنانة / **سوسن عامر** بحثها حول **(عادات وتقاليد الزواج فى سيوه)** مع تدعيم هذه الورقة بالصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة ، والتسجيل الصوتى · وفى الجلسة نفسها عرض الأستاذ / **سمير جابر** دراسته حول **(الرقص البدوى بين عرب الشرق وعرب الغرب)** وقد استعرض فى بحثه أهم الرقصات عند كل من طرفى الدراسة مع رصد لأوجه الاتفاق والاختلاف ، وان رجح سمات الاتفاق لكثرتها ووضوحها ، ثم قدم أسلوب تدوين الأداء الحركى فى الرقص الشعبى ، وهى طريقة علمية مثل أسلوب التدوين الموسيقى ، ورموز التدوين الصوتى للحروف ، وقد أخذ المؤتمر توصية بمحاولة تدوين الرقصات الشعبية بتلك الكيفية العلمية · فى الجلسة الثانية من اليوم نفسه قدمت الدكتورة / **ليلى علام** دراستها حول **(الصياغات البنائية لأشكال الوشم)** فعرضت لظاهرة الوشم عبر العصور وعند تحليل نسب تشكيل الوشم وجدت الباحثة أنها تخضع لصياغة بنائية قائمة على ما يعرف باسم المستطيل ذو النسبة الذهبية ، واكتشفت أن هذا الفنان رغم الفطرة والتلقائية التى تصبغ عمله الا أنه قد خطط رسوماته وتصميماته دون أدنى اخلال بنظم الاتزان والتنغيم ، ومراعاة قانون النسبة والتناسب فى الشكل دون حاجة لدراسة النظريات الرياضية المختلفة ·

ويلى ذلك بحث **(كيف نقرأ نصا بدويا)** للأستاذ / **صلاح الراوى** الذى قدم فيه قراءة لثلاثة نصوص بدوية من خلال اضاءة ما حول النص من وظائف اجتماعية ، الى أعراف وتقاليد تحكم هذا السلوك أو ذاك فى اطار من المضامين الثقافية للنص موضع الدراسة ، تلك المضامين التى تفسر مختلف الأبعاد السياسية والاجتماعية ، وفى النهاية أكد على تأصيل عدد من المصطلحات والتعبيرات التى ترتبط بالمجتمع البدوى فى مطروح ·

وفى اليوم الأخير للمؤتمر الخميس ٨٦/١٢/١١ ضمت الجلسة مجموعة من الأبحاث ، بدأت بدراسة **(مساكن البادية)** للباحثة **وداد حامد** والتى قدمت فيها دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى منطقة الساحل الشمالى الغربى فى مصر ، وقد دعمت الباحثة دراستها بمجموعة غير قليلة من الصور الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية الملونة ·

ثم تجىء دراسة **(مجالس التحكيم العرفية بين الفلاحين والبدو) لكاتب هذا المقال** وقد فرقت الدراسة بين نوعين من المجتمعات من حيث الضبط الاجتماعى ، وأقامت نوع من التمايز بين العرف والتقاليد لما يسود هذين المصطلحين من خلط · وقد دارت الدراسة حول مجتمع قروى : الرقة الغربية بمركز العياط ومجلس (القضا العرفى) هناك ، وبين مجتمع بدوى : قبائل أولاد على بالساحل الشمالى الغربى ، فى (ميعاد العرب) فى درايب أولاد على · وقد أوضحت الدراسة الاجراءات الشكلية لكلا المجلسين مع عرض لأنواع المشكلات والعقوبات التى تترتب عليها ، مع محاولة تلمس أصل هذه المجالس ، وبيان العلاقة بين سيطرة هذه القواعد التقليدية وبساطة الحياة وحجم الجماعة ، والاعتبارات التى يتم على أساسها الحكم ، والوسائل القسرية التى تملكها هذه المجتمعات لتضمن بها تنفيذ أحكامها وعدم الخروج عليها ·

ويجىء دور الدراسة المهمة عن **أساليب الحفاظ على التراث الشعبى الصحراوى** للأستاذ / **صفوت كمال** الذى لم يتيسر له الحضور لظروف صحية ، فعرض الباحث صلاح الراوى النقاط الرئيسية فى الدراسة والتى دارت حول رصد تنوع أساليب الحياة فى الأقاليم الصحراوية ، ومن ثم تنوع أشكال الحياة فيها بما يتوافق مع الواقع الجغرافى ومعطيات الطبيعة فى البيئة مع عدم اغفال البعد

التاريخى للموروثات الثقافية التى تشكل مكونات التراث الشعبى • وقد أكدت الدراسة على أهمية الحفاظ على الابداعات الشعبية لا بهدف الحفاظ على الشكل فقط ، ولكن بهدف الكشف عن مصادر هذا الابداع والحفاظ عليها ، واعتبر ذلك هدفا علميا وقوميا فى آن •

وقد أوردت الدراسة مجموعة من العناصر التى تضمن الحفاظ على التراث الشعبى فى الأقاليم الصحراوية المصرية •

وفى النهاية قدم الأستاذ / **سعد عبد المجيد** بحث (المأثورات الشعبية فى الوادى الجديد) والذى أوضح الصلة بين المأثورات الشعبية والتاريخ فى الوادى الجديد ، وذهب فى هذا الأمر الى حد اعتبار المأثورات الشعبية كطبقات تراكمية دالة على الأجناس والأمم التى مرت أو استوطنت واحات الوادى الجديد من خلال الأنواع الأدبية الشعبية التى استعرضها كالأغانى والمواويل والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية (الحكاوى) التى يرددها الناس هناك •

ومما يحمد لهيئة تنظيم المؤتمر ان مهرجان الرقص الشعبى قد أقيم مواكبا أعمال المؤتمر – وليس العكس – حتى أن الدعوة الموجهة تحمل هذه المعنى ، وقد أقيم بجوار هذا معرض للتراث البدوى ضم مجموعة قيمة من مقتنيات المحافظات التى تضم اعدادا كبيرة من البدو ، والذى استمر طوال أيام المهرجان ، كما أقيم معرض تشكيلى لبعض الفنانين المهتمين بفنون البدو مثل الفنان على دسوقى والفنان احمد الرشيدى •

والجدير بالذكر أن عروض الرقص الشعبى قد تميزت بالبساطة والتلقائية ، وتنتمى الى حد كبير لتراث البيئة ومعبرة عنها ، وخاصة عرض فرقة الواحات البحرية الذى شد المشاهدين وبهرهم وباحكامه وتلقائيته فى آن بقيادة الفنان **محمد حاكم ابن الواحات** وبفضل الاخراج المتميز للفنان **عبد الرحمن الشافعى** • وكذلك كان الأمر مع عروض فرق شمال سيناء التى قدمت عرضا متميزا معتمدا على استلهام فنون شمال سيناء ، ومحافظة على الطابع الفريد لهذه البيئة الفنية وكذلك فرق مرسى مطروح وجنوب سيناء والوادى الجديد ، وقد أضفى حضور الدكتور / فاروق **التلاوى** محافظ الوادى الجديد لجلسة المؤتمر الأخيرة وجلسة التوصيات لمسة خاصة تحمل الكثير من معانى المشاركة الايجابية • •

واختتم المؤتمر بكلمة من الأستاذ / **سعيد ممتاز** أحد مواطنى العريش والذى يقوم بجمع مواد الفنون الشعبية فى شمال سيناء ، وقد تحدث عن تجربته والمعوقات التى تصادفه • ثم كانت كلمة السيد اللواء محافظ شمال سيناء الذى شكر المؤتمر وتحدث حول جهود المحافظة فى ابراز الصورة الحقيقية لفنون البادية فى شمال سيناء •

وتجىء كلمة المشاركة من الدكتور / **فاروق التلاوى محافظ الوادى الجديد** الذى يشجع بحق كل محاولة من محاولات جمع التراث الشعبى فى مصر ، وخاصة على أرض الوادى الجديد ، ويدعمها •

وكانت كلمة الختام من الأستاذ الدكتور / عبد المعطى شعراوى رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية الذى تحدث حول فكرة المؤتمر والأبحاث المقدمة ، وعرض للتوصيات التى كانت على النحو التالى : –

أولا : توصيات عامة •

ثانيا : توصيات خاصة •

ثالثا : توصيات اضافية •

أولا : ١ – ضرورة اشراف جهاز الثقافة الجماهيرية على صياغة دليل للعمل الميدانى بهدف جمع وتوثيق الفنون الشعبية ليكون مقدمة لعمل معجمى فى مجالات فنون البوادى•

٢ – التوصية بأن تؤكد مناهج التعليم فى مصر ، بدءا من التعليم الأساسى على تعميق التذوق الفنى فى مجالات الفنون الشعبية المتعددة ، وخاصة فنون البوادى •

٣ ــ قيام كل من أكاديمية الفنون والجامعات ومراكز البحث بالتنسيق مع جهاز الثقافة الجماهيرية بهدف تشجيع البحوث الميدانية الجماعية فى مجالات الفنون الشعبية .

٤ ــ التوصية بأن تولى أجهزة الاعلام اهتمامها نحو نشر الفنون الشعبية بكل أشكالها .

٥ ــ يستنكر المؤتمر التشويه الأجنبى المتعمد والمستمر للمأثور الشعبى العربى ، وخاصة السيناوى والفلسطينى ، كما يدعو الى ضرورة دحض هذه الافتراءات وكشف مراميها أمام المحافل والهيئات الدولية المختصة .

ثانيا : ١ ــ التوصية بأن يعاون جهاز الحكم المحلى عبر امكاناته المادية بتيسير مهام القائمين على عمليات الجمع الميدانى .

٢ ــ مناشدة السلطات المحلية فى مناطق البادية بتقديم المساعدة لمواصلة انشاء وتطوير المتاحف الاقليمية .

٣ ــ ضرورة اهتمام جهاز الثقافة الجماهيرية بعمل أرشيف تدوين نغمى وحركى لمختلف الرقصات الشعبية الداخلية فى نطاق نشاط الجهاز .

٤ ــ التوصية بانشاء وحدات بحوث للمأثور الفنى والأدبى فى المناطق الصحراوية تتبع مركز دراسات الفنون الشعبية ، بدءا بسيناء ، وأن يتولى هذا المركز وضع وتنفيذ البرامج التدريبية للكوادر التى ترشحها المحافظات أو مديريات الثقافة .

٥ ــ دعم قصور وبيوت الثقافة فى مختلف المواقع ، وبالذات فى مناطق البداوة عن طريق عمليات الجمع الفولكلورى الميدانى وتوثيقه طبقا لدليل العمل الميدانى المقترح .

٦ ــ التأكيد على استمرارية انعقاد المؤتمر سنويا باحدى المناطق الصحراوية على أن يتم اعلان تشكيل لجنة دائمة تقوم بمهام التجهيز المسبق للمؤتمر التالى .

ثالثا : ١ ــ التوصية بأن يقبل المعهد العالى للفنون الشعبية خريجى الجامعات الحاصلين على تقدير غير جيد حتى يمكن زيادة أعداد هذه الكوادر .

٢ ــ التوصية بأن تدعم الثقافة الجماهيرية المركزية أجهزة الحكم المحلى لاقامة متاحف متخصصة للفنون الشعبية التشكيلية .

نصوص من الموال الشعبى ★

جمع : عبد العزيز رفعت عبد العزيز

مر الطبيب يُومْ ، ع المبلى ، ولا صبراش (١)
بكى ، ودماه ساح من جنبه ، ولا صبراش
قال الطبيب : ياناس ده مطعون بالحب..
لاحربه ، ولا صبراش (٢)
مانا (٣) قلتالك : ياعين كفَّى ، عن مشى الردى (٤) ...
وانكفَّى
نزلت دموعى على خدى . . ملت كفى
ياخسارة ياعين ... قلقانة ولا صبراش

* * * *

دارى آسايك ، واظهر يافتى لطفك
ونزه النفس ، وارخى الهم عن كتفك
لو كنت مالك ختام المُلك فى كفك
ده جرى القلم ، غصبن عن أنفى
وعن أنفك

---

(١) ولا صبراش ، أى غير صابرة ، كما تعنى أيضا غير قادرة على الصبر ، والمبلى أى المبتلى وهو الذى يكابد أمرا جللا لا حيلة له فيه .

(٢) ولا صبراش ، هنا تتكون الكلمة من مقطعين هما « صاب ، رش » والرش هو ما يستعمل فى بنادق الصيد والخرطوش ، وبنادق الصيد أصوب لكمال المعنى واستقامته ، والكلمة بذلك تعنى أنه غير مصاب برش حتى تسـيل دماؤه .

(٣) مانا . ما أنا . ومعناها ألم أقل لك يا عين أتقطعى وكفى عن كذا وكذا كما هو واضح .

(٤) الردى . أى غير الأصيل من كل نوع ، وقد تستعمل بمعنى بمعنى الردى أو السىء فى سياق آخر .

(★) الرواية : يوسف ابراهيم حسن ـ كفر الزيات ـ آبيج ـ ١٩٨٥

by the mind of the community, besides the reflection of this upon individuals' behaviour and their self expression, through a plentiful group of texts.

A prominent cultural and artistic event occurred. It is the first «Festival and specific conference for the arts and the culture of deserts, held in Areesh, in north Sinai from December 6th to 15th.

The writer Mohammad Hilal gives a description of the most important subjects dealt with in those conference and festival, which the Mass Culture administration and the governor of North Sinai assisted in their success. A number of distinguished scholars contributed to them. Troops for folk dance and singing from seven governorates exhibited their shows, which attained a great success.

The magazine starts a new endeavour by giving a group of folk documented texts in this issue, to be available to scholars and students. This task was entrusted to **Mr. Salah Al Rawi** who presents, in this issue, a group of folk poetical texts, known as the art of « Waw » which is common in Upper Egypt, among people, who still recite them, and through them they express their feelings and relations.

this inspiration does not aim at the maintenance of those elements as they are, but this is essentially a complicated operation, aiming at revealing the creative abilities of the people, without being shut in a seashell.

Dr. Aly Zein Al Abedin gives a study about the **Nubian «popular «jewellery «and** their symbols» putting stress on the importance of popular jewellery and the methods of fashioning them to recognize the they bear many characteristics of the environment and the society which produces them, as well as its symbols and beliefs. In his study, he ptts stress on jewels which are presented on the occasions of betrothal and weading. He enumerates these jewels and their uses. He also points out to the interest of the Nubian community in gold jewellery, in particular, because they are, in their opinion, connected with purity.

Zeinab Abdel Fattah gives a study about «the profession of saddle makers, in which she sheds light on this profession which is forgotten and neglected. She gives a historical survey of saddle making and its motives, as well as its connection with other professions, such as weaving, metal work, spurmaking and tanning. She pointed out to the connection between all these professions and the dominant customs in every period.

She reveals that all these saddles bore, since ancient times, symbols, indicating the rank of the Knight and the horse. She showed the condition of this profession in Egypt, especially in the Fatimid period, in which the rulers took interest in this profession and they used to decorate their saddles, some of which were made of pure gold and silver. Special cupboards were set apart for them.

In this issue a special space is set apart for the child and the childhood. **Widad Hamid** wrote a study about «**Children's toys between importation and inspiration»**. In her article she deals with a question and says that the Egyptian market is full of toys, which are not the product of the Egyptian culture and this endangers the creative spirit of the Egyptian and Arab child, which inspires the tradition, and observes the requirements of the environment in fashioning the popular toys. The writer widad, enthusiastically proves that the Egyptian child still makes toys from the local simple raw materials. She presents models of these toys and calls those who are interested in the child's culture to find a way for inspiring its elements, in order to present toys that suit the Egyptian child and contribute to the maintenance of harmony between him and his environment and community. In the same time they support his cultural constitution and assert his existence.

In an introduction to establish the originality of the study of the relation between folklore and the philosophical treatment of its various question **Dr. Ahmad Ali Morsi** give shis study about the question «Time and Man in the Egyptian folklore and his vision concerning the dimensions of man's consciousness of time in folk societies, as this consciousness cannot be separated from his self-consciousness, and consequently this consciousness is in the first place among the elements constituting man's intuition in arts and letters. The characteristics of this consciousness appear in the formes of folktales, in singing the various folk legends, in singing the «mawwals» and in reciting the folk proverbs, as well as in the texts of elegies.

Dr. Morsi dealt with the main aspects of time, as shown in these folk kinds and studied the relation between these elements and the world of man's experience and existence, as portrayed by folk culture stored

vious proofs which demonstrate the mode and language of the Iliad and the Odyssey by Homer, as well as some classical literary writings, which prove that they actually emanate from different sources. These artistic immortal epics stand at the mouth of a river of a deep-rooted oral poetical-tradition, with many tributaries.

He therefore studies the elements of this performance in the two above mentioned epics (the text, the narrator and the audience), to give a clear picture for the effectiveness of this performance. He compared this with the oral epic narratives in Africa to give us a general picture for a (presumably) oral epic society in order to bring near to our minds the picture of the Homeric Society in Ancient Greece.

Dr. Nasr Abu Zeid's study about «Puzzles, their function and linguistic structure» relies on the linguistic approach as a way of revealing the characteristic of the puzzle's structure and consequently revealing the characteristic of its function, which distinguishes it from other kinds of folk forms such as the witty saying, the proverb and other forms.

This study, though it is brief, is a leading one in this field, which lacks heed and stress .. Hence we recognize its value, on the one hand, and the method used by Dr. Nasr, on the other. He is of opinion that the puzzle's function is to incite astonishment, besides enjoyment, which is realised by finding out the solution. In his opinion astonishment is connected with meditation and it is a call for thinking over the puzzle and attaining the right solution. He sees that this composite function is realised through a linguistic means, which philologists call «confusion». He points out, here, that obscurity of language which may be noticeable in puzzles or in some of them, is not a real obscurity but an intentional one, based on a kind of a tacit agreement between the one who says the puzzle and the recipient. The pleasure of finding out the solution and enlightenment is realised for the sake of the recipient when he reveals the indicative and constructive obscurity of the puzzle. He also asserts the communicaive» function of the puzzle and the effect of this on its structure and function. **Mr. Safwat Kamal,** who is at the head of the second generation, after the generation of the pioneers such as Dr. Abdel Hamid Yunis, Dr. Sohir Al Kalamawi, the late Dr. Abdel Aziz Al Ahwani and the late Ahmad Rushdi Saleh, deals with a disputable subject, owing to its fecundity and vitality, i.e. **«Inspiring elements of folklore in the modern artistic creation».**

From the beginning he defines the nature of the problem, which can be crystallised, in the fact that many works of modern artistic creation, relying on folkloric elements and subjects, do not comply with theoretical bases, from which they emanate, or origins, on which they are based. Consequently the problem remains unsolved in the field of criticism, as well as in the field of the dialogue between artists themselves, and the Scholars, who are of opinion that the materials of folk creation are a fertile field for revealing the characteristics and constituents of the Egyptian culture. In this connection he points out to the fact that our Arabic tradition and the world tradition too include many subjects, inspired from folklore, in the course of ages. It is enough to look into the works of Al Asma'i, Al Gahiz, Alkalkashandi, Al Asfahani, Ibn Khaldoun and others to discover the effects of the roots of this interest.

Mr. Safwat Kamal puts stress on a group of standards which distinguish inspiration, such as the cultural continuity in artistic creation and stability and change in folk creation. He finally concludes that

in the good earth remains, flourishes and yields fruits for people. Hence we made a point of giving this issue bears number 18, because we do not start from a vacuum. Thus the spirit of folklore of this deep-rooted people which calls for continuity and integrity, is realized.

This issue contains various studies which deal, of course, with folklore questions. In this issue, which we took care of presenting some professors of whom we are proud, and whom the folklore won and who became more enthusiastic and interested in it than ever.

Dr. Kasim Abdo Kasim is a distinguished professor specialised in historical studies and interested in social history and the history of ordinary people, and thence came his interest in folklore and, in particular, the folk legends which Dr. Kasim considers as historical documents on which the historian can rely and the validity of which is agreed upon by the scholars.

In his study about the historical characters in «**Al Zahir Beibars» legend Dr. Kasim Abdo Kasim'** deals with the echo of the folk legends as a reflection of the historical reality during this period full of successive events, both on the internal and external levels. He says that the folk artist formulates again the characters in the above legend in such a way that they serve, the social and cultural goal of the legend The folk artist stresses the role of the ordinary man, so long ignored by history and neglected by historians. Among the characters dealt with in the legend are those of the Mongol leaders who invaded Bagdad, as well as the character of Saladdin. He says that the folk artist in not a historian and he deals with the characters, places and incidents to serve his artistic goal only. Shagaret Al Durr, for example in this legend is treated as the daughter of the Abbassid caliph Al Muktadi Billah and a legal ruler of Egypt. The legend portrayed «Almalik Al Saleh» as a just ascetic ruler. Another character dealt with in the legend is that of Ezzeddin Aiback who was a hostile mortal enemy of Al Zahir Beibars. The folk legends are a reflection of history and they give attention to historical characters who played a great role to fulfil the people's dream.

The study of **Dr. Shawki Abdel Kawi** combines his specialization in history and that in folklore. It provides us with a part of our folklore, represented in the celebrations performed by the Egyptians in their feasts and in their public and private festivities, in the period that preceded the Ottoman conquest

In his study, Dr. Shawki points out to the fact that the Egyptians, belonging to all sects, used to participate in the various feasts and different festivities such as the Feast of the Martyr, celebrated by the Christians, and the Persian New Year's Day. He describes the Great Festival celebrated on this occasion, and the comic Play performed by the «Prince of the Persian New Year's Day», as well as the celebration of the «Nile Increment», those celebrations performed when people go on a pilgrimage and when the «Mahmal» goes to the Holy Lands. In addition he spoke about the celebrations performed on the occasion of Ramadan, the Lesser Bairam and the Greater Bairam as well as the celebrations performed on the occasion of Prophet's Birthday, which are accompanied with many manifestations that still remain.

In his study about «**the Oral technique of the epic singer» Dr. Ahmad Etman** deals with the question of the sounding performance in ancient literature, which was, on the whole, oral and audible and not written or read. He gives a group of ob-

THIS ISSUE

«AL-FUNUN AL-SHAABIA»

This issue of « AL-FUNUN AL-SHAABIA » magazine comes after a long absence. The magazine resumes its pioneering role in establishing the scientific interest in our folk tradition, through collecting, classifying and studying.

Those who followed up this magazine from its beginning may be delighted to know that much of what it called for had been realised on both the Egyptian and Arab levels. In the magazine our distinguished Professor Dr. Abdel Hamid Yunis called for the establishment of the High Institute for Folklore Studies, within the frame of the Academy of Arts to play its role in indicating the originality of folk studies on the one hand, and preparing the specialists who can undertake the task of collecting and studying the folk data on the other .. The High Institute for Folk Lore Studies was established in 1981.

This magazine called for studying the folk traditions in Arab Universities, as the majority of these universities, except Cairo and Ein Shams Universities, did not admit the importance of these studies. It is noteworthy, however, to say that the studies of folklore are common place in almost all the Arab Universities and are held in great respect.

The magazine called also for the establishment of a pan-Arabic centre for Arabic folklore and local centres. Many local centres came into being in most Arab countries. A nucleus of an Arabic centre, including seven Arab States, i.e. The centre for the Folklore of Arab Gulf States, based in Al Douha in Quatar, appeared. It is seeking to attain the goal for which the magazine called. Those, who are interested in folklore cannot ignore the pioneering, role played by this magazine among the specialised magazines, and this culminated in the continuity of issuing the Iraqi «Al Turath Al Sha'bi «magazine and the appearance of the Jordan «Al Funun Al Shabia magazine (no longer published), in addition to «Al Mathourat Alsha'bia» magazine issued by the Centre of Folklore in Arab Gulf States. No one can deny the influence of this magazine in the fact that Arabic magazines of high levels have been interested, during the period in which it was not published, in setting apart a space for folk studies, such as «Alam Al Fikr» (Kuwait) which dealt with folklore questions in several issues.

All this was realised over the last ten years at the end of which the magazine ceased to be published : But the good Seed

Then there are the detailed summaries in English of the articles and studies so as to enable the non-Arab scholars to be acquainted with this kind of scientific and artistic effort. This in turn, may result in comparative studies helping to discover the authenticity from one side as well as the different shades of acculturation, caused by meeting of different environments.

The need of publishing this Magazine remained strong and effective, because the intellectual public opinion kept feeling the necessity of expressing its self-identity. To-day, due to this public opinion this Magazine is republished to return back this cultural phenomenon which we can't dispense with, as we are convinced that folklore constitutes the bigger part of our ancient and continuous culture.

The Magazine «Folklore» when reapearing assures the value of our folklore tradition, and in the same time puts the positive steps forward in order to discover, collect, classify and study it. Besides, it presents it to those educated people who are not aware of it or who are considering themselves on a higher level than these traditions.

I am feeling a real, overwhelming joy in the moment when I have occassion to declare the re-publishing of this Magazine ; which is carrying out once more its important message to our cultural life. It is a real pleasure to me to share the feelings of the specialists in folklore particularly as well as those who are fond of it, or the creative artists and writers who are inspired by this «lore». It is their right that they record in this Magazine the fruits of their researches and the results of their thoughts, beside exposing the evidences and documents which present the characteristic features of the folk identity in the different environments and stages.

From my side. I shall take this occassion to continue my efforts in this domain by which and for which I live.

OUR MAGAZINE RETURNS

By Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis

We are no longer in need to define folklore, how to collect, classify or study it. This is, because culture in its general meaning is a human value, individual as well as collective.

From this idea was created the Magazine «Folklore» and its first number appeared in January 1965. It has possitively fulfilled its mission becoming an outstanding part in a chain of our artistic and intelectual life. Many specialists and lovers of folklore contributed to issue it, therefore this Magazine became as a beating, alive heart of the Arabic society in general and Egyptian society in particular. Being not only the leading Magazine in the domain of folklore it also contributed to the establishment of the Institute of Folklore, Which realizes and deepens the scientific researches and by doing it prepares the following generations to discover the characteristic features of our authentic folk-lore.

All those specialized in our folklore remember this big interest arisen by the Magazine, its popularity and its usefulness. This is a fact documented by the amount of letters, that kept arriving to the Editor's office from readers as well as scholars from all over the world.

From my side, I assure that many specialists went on writing to me, since I was one of the contributers in publishing the Magazine and I was still receiving some of those letters even after the Magazine stopped to appear.

The interest in folklore in our Arabic world has spread, and new centres of folkloristic studies have been established in different Arabic countries. This realistic, alive initiative helped also to enlarge the humanistic studies by putting folklore in its suitable place among these studies.

Then, many specialistic Magazines appeared in different countries of the big Arabic world, as f.e. we mention here the Magazine «Al-Turath al-Sha'bi» In Iraq, «Al-Funun al-Sha'biya» in Jordan and «Al-Ma'thurat al-Sha'biya» in Qatar.

The most important functions of our Magazine are the documentation as well as the reports on field work realized by the group of researchers specialized in different branches of folklore as : customs and manners, literature and folkarts. It presents the documents and pictures, showing the characteristic features of the society, its structure and particularities.

THIS MAGAZINE

By Prof. Dr. Samir Sarhan

A high level cultural magazine is today re-born. It is designed to resume its pioneering role in acquainting Arab readers with our rich folklore and underlining its importance in our contemporary culture.

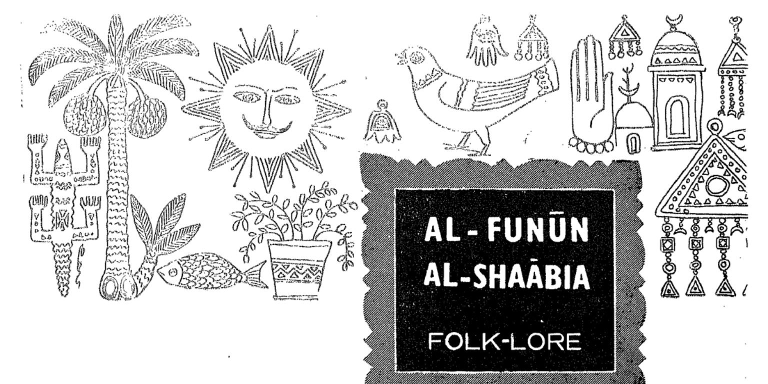
It is hardly a concidence that a first issue is appearing in January 1987 when the first issue of the earlier magazine also appread in January 1965. By re-issuing the magazine the genaral Egyptian book organization continues to pursue its policy of presenting the bright image of Arab Egyptian Culture. The magazine now joins a host of distinguished magazines published by GEBO in pursuance of this policy. May this magazine by an acceptable New-Year gift to all intellectuals. A whole generation of folklore specialists, at the level of the entire Arab nation, today owe their training to the earlier magazine.

We are eager therefore that the new magazine should maintain the character of the old one, its main task is to explore Arab and Egyptian folklore, even while recognizing international efforts in this field. One function of this magazine is therefore to maintain communication with various cultures Apart from introducing these cultures, of course, another function is to publish scientifically documented texts to enable both scholars and creative writers to make use of them in research and original writing. Thus the magazine will be instrumental to the enrichment of our Contemporary Arab Culture.

If will received by our readers the magazine will gain a fresh impetus to continue its cultural service in a society that seeks to confirm its identity and continue its march down history for the building of man and human progress.

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
January - February - March 1987, Cairo

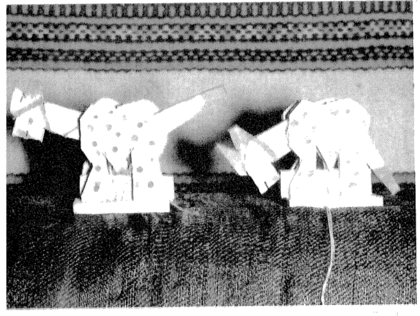



AL-FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

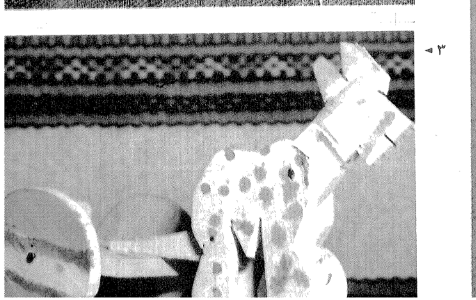




١



٢

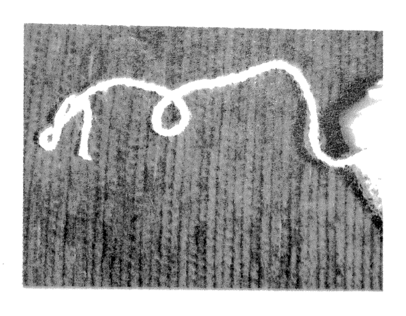


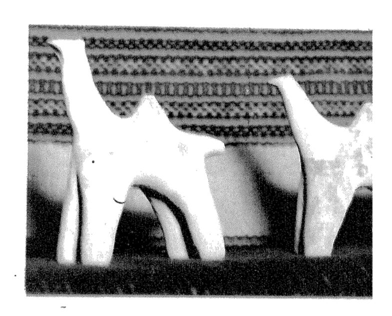
٣

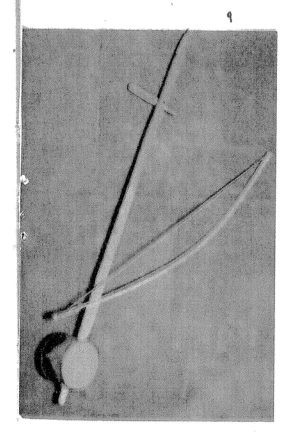


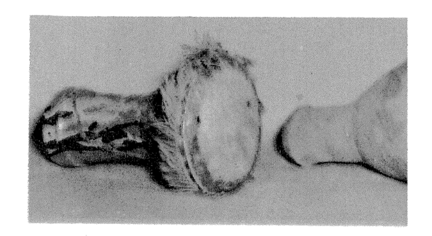
٤

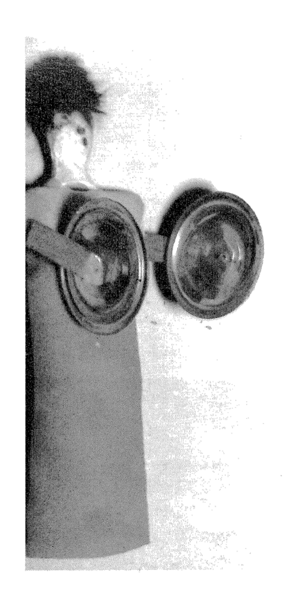




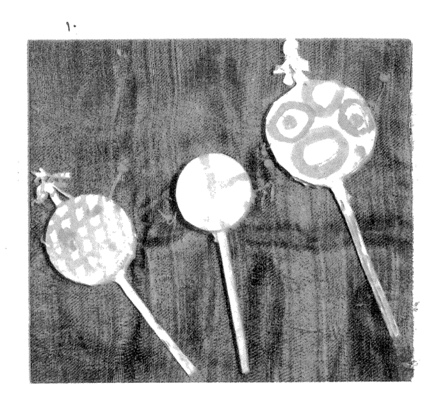




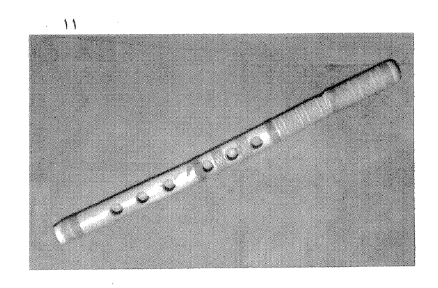




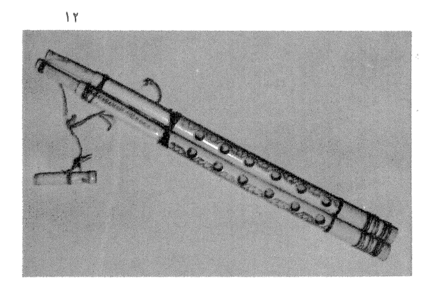
١٠



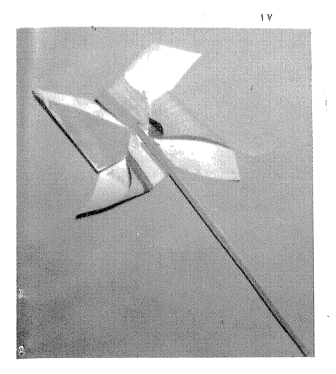
١١



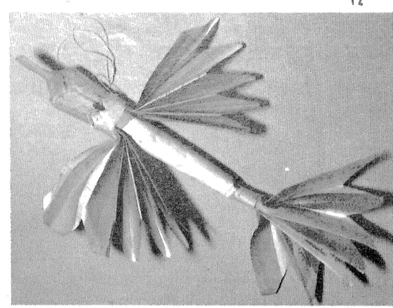
١٢



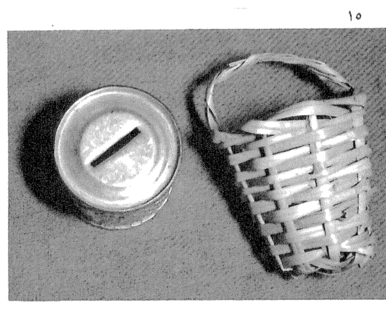
١٧



١٤



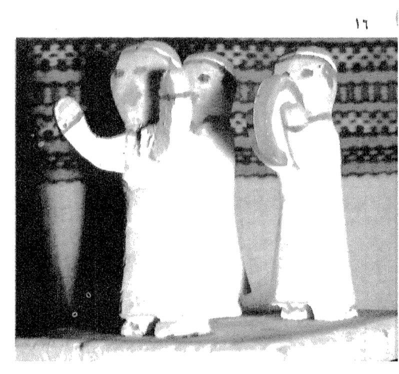
١٥



١٨

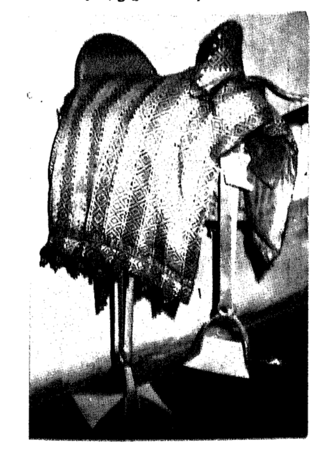


١٦



شكل (٥) عباءة سرج حصان منسوجة يدوياً ،

مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة

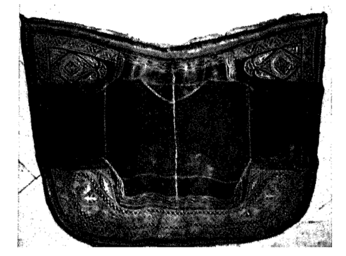


شكل (٦) عباءة سرج حصان من الجلد العسلى اللون ،

مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة

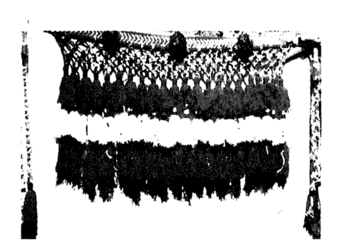
شكل (٧) لبد لزوم السرج من لباد أحمر اللون ،

مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة



شكل (٨) شبند من الصوف الملون لزوميات السرج .

محافظة الشرقية



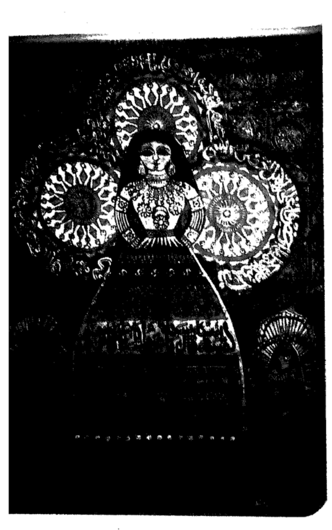
استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى

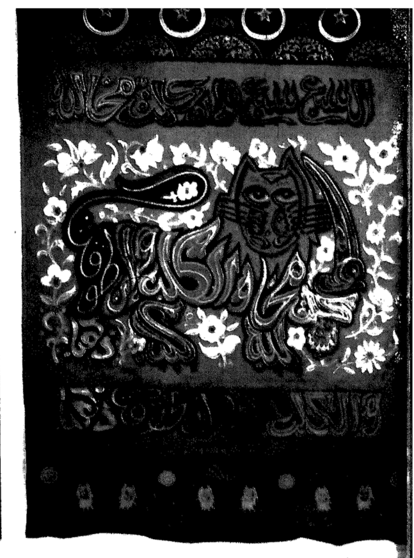
من معرض الفنون التشكيلية فى مؤتمر ومهرجان الفنون الشعبية بالاسماعيلية عام ١٩٨٥



من أعمال الفنان على دسوقى

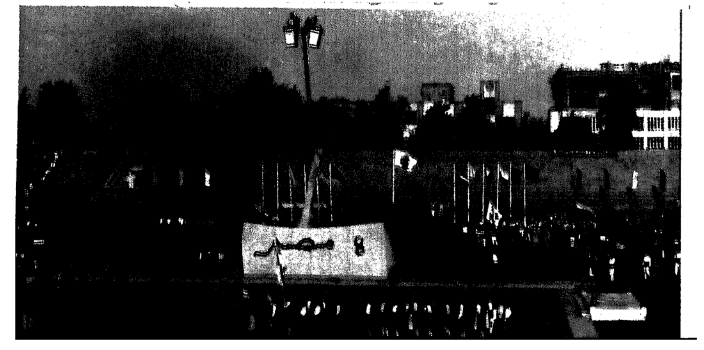


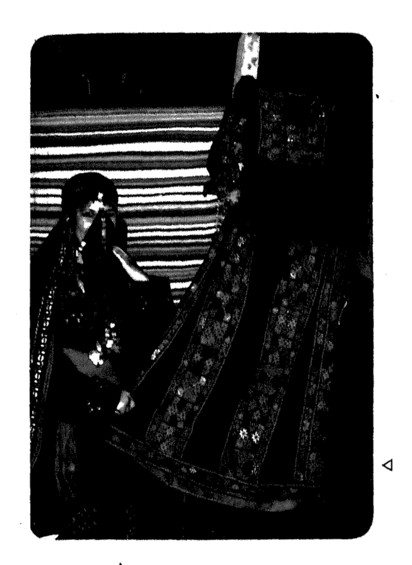




[illegible] المولد من أعمال الفنان خميس شحاتة

[illegible] لمهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية







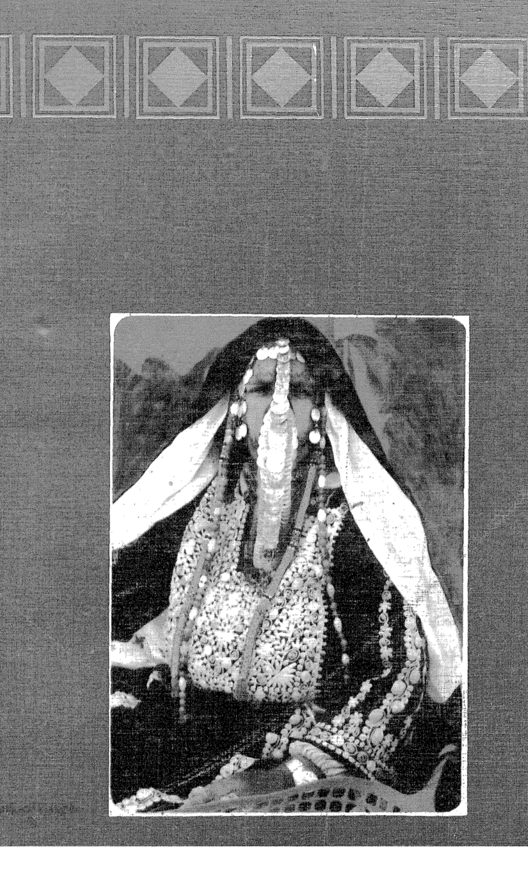
△

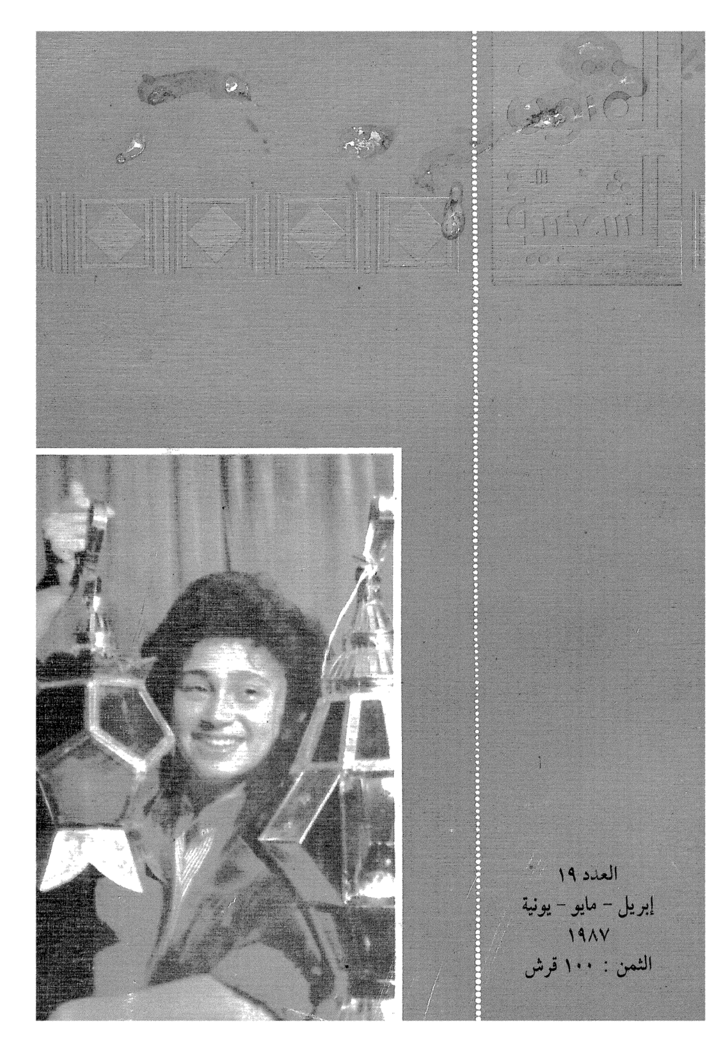
أزياء وحلى شعبية



من مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش عام ١٩٨٦

رقم الايداع بدار الكتب ٦٢٨٣ /١٩٨٧




العدد ١٩
إبريل - مايو - يونية
١٩٨٧
الثمن : ١٠٠ قرش

بحث فنى للحرف اليدوية المصرية التقليدية

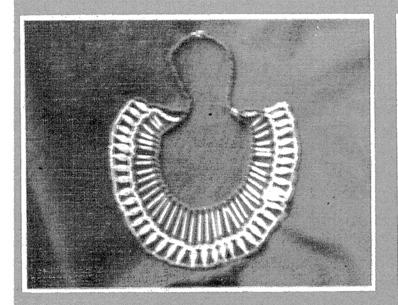
من خلال عروض :

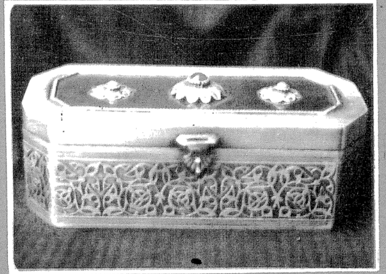
زهـودة
٥٤ شارع أبو بكر الصديق
سفير ـ هليوبوليس
تليفون ٢٤٣١٥٤٢

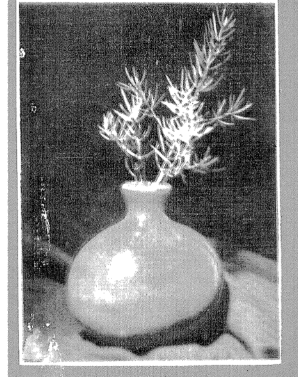
أم الخير
١٠٧ طريق مصر حلوان الزراعي
خلف مستشفى المعادى العسكرى
برج الأندلس ت : ٣٥١٤٤٦٣

أم السعد
٥٨ شارع مصدق ـ الدقى
تليفون ٣٤٩٨٦٨٥











الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد التاسع عشر

ابريل ـ مايو ـ يونيه ١٩٨٧

العدد ١٩ : ابريل ــ مايو ــ يونيــة ١٩٨٧

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب .

● الصور الفوتوغرافية :

ــ أنور عبد العزيز مطر

ــ مها محمد عبد الهادى

ــ أرشيف فرقة الآلات الشعبية

ــ أرشيف الفرقة القومية للفنون الشعبية .

★ صور الغلاف مهداة من :
المعارض الفنية

(زمردة ــ أم الخير ــ أم السعد)

● صورة الغلاف :

تصوير : محمد حسين هلال

هذا العدد

يأتى هذا العدد وأسرة تحرير المجلة تشعر بغبطة شديدة وسعادة عميقة لما حظى به العدد السابق من اقبال القراء عقب صدوره ، بل ان الحفاوة التى حظى بها العدد السابق الذى صدر بعد احتجاب المجلة لمدة ١٦ عاما ، قد ضاعفت من جهد أسرة التحرير لكى يأتى هذا العدد وبه جهد آخر وموضوعات أخرى فى مجال الدراسات الفولكلورية ، ومن هنا حرصت أسرة تحرير المجلة على أن يأتى هذا العدد بموضوعات جديدة من مواضيع علم الفولكلور ، ونهج آخر من مناهج دراساته .

ففى هذا العدد تثير المجلة قضية للنقاش العلمى والحوار الفكرى حول **المأثورات الشعبية** يقدمها **الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى حول تعريف المأثورات مادة وعلما** ، من حيث أن المأثورات الشعبية هى كل التعبيرات الفنية المأثورة ، ووسائل المعرفة التقليدية التى تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيه ، وهذه التعبيرات الفنية تقدم أساليب فريدة تعتمد على الحكمة حينا ، واستثارة العاطفة حينا آخر لكى تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك فى ثوب قشيب يثير البهجة والانشراح ، كما يدفع الى التأمل والتفكير ، بل ان المعرفة كقوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو المأثورة — كما يقول الدكتور مرسى — هى المعين الذى تلجأ اليه الجماعة لكى تحل مشاكلها المتكررة ، المعادة ، وعن طريقها يمكن أن نبتكر وسائل متعددة لحل مشاكل جديدة لم يكن لنا بها عهد من قبل ، ولكى يتم تناقل هذه المعرفة لا بد من تجسيدها ، كما أنه لا بد من وضوحها أيضا .

وبما أن المثل العليا والقيم ما هى الا تجريدات للثقافة ، فالمأثورات الشعبية تكتسب فى هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هى التى تحول التجريدات الى كتلة من الوقائع المحسوسة يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا بتعبيرات ذات خصائص فنية سهلة ، واستعمالات مادية مألوفة وتتناول الدراسة نماذج من المأثورات الشعبية للتدليل على ذلك ، من حيث أن الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، أو الفولكلور المادى ، يمثل البعد الآلى للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى .

كما تثير الدراسة موضوعا مهما فى مجال دراسة المأثورات الشعبية ، من حيث العلاقة القائمة فى المأثورات الشعبية بين الجانب المادى

والجانب المعنوى ، كذلك علاقة هذه الأشكال التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية والمغزى الاجتماعى لهذه المأثورات ٠

وتتناول الدراسة فى واقعها العلمى مجموعة من القضايا تتصل بمشكلة درس الفولكلور فى مجتمعنا المصرى بصفة خاصة ، والمجتمع العربى بصفة عامة ٠ وتطرح الدراسة فى الوقت نفسه قضية مهمة من قضايا البحث الفولكلورى تتلخص فى وظيفة المأثورات الشعبية فى المجتمع من حيث أن المأثورات كما يحددها الدكتور مرسى بأنها مجموعة من التعبيرات البسيطة التى ظلت حية لأنها ساعدت فى السيطرة على الانفعالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة ٠

وقد دلل على ذلك بشواهد استنبطها من خلال تصديه العلمى لمواد المأثورات الشعبية أثناء استخدامها فى الحياة اليومية للمجتمع ٠

فالمأثورات الشعبية لكى تؤكد قوتها المعنوية فى مواجهة المواقف المتعددة فى الحياة لابد أن تكون قادرة على اقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئا متكاملا ، ذا وحدة مادية ومعنوية يمكن التعامل معها وفهمها ٠

وفى ختام دراسته يطالب الدكتور مرسى ألا تقتصر دراسة المأثورات الشعبية على دراسة الأنواع والأنماط شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغى أن تمتد لتشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيها وتؤثر فيه ٠

وهى قضايا مع غيرها يطرحها الدكتور أحمد مرسى أمام الباحثين والدارسين للفولكلور المصرى موضوعا للمناقشة العلمية والحوار الفكرى ٠

ويلى دراسة الدكتور مرسى دراسة متميزة لأستاذ متميز فى علم الفولكلور هو الدكتور محمد الجوهرى الذى شارك بدراساته العلمية الدقيقة فى ارساء الأسس العلمية لدراسات الفولكلور المصرى بصفة خاصة والعربى بصفة عامة ٠

وتدور دراسة الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى حول « المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم ٠٠٠ دراسة فى ملامح التغير » وهى مبحث مهم فى مجال دراسات موضوعات المأثورات الشعبية المصرية ، والمكونات الثقافية والاجتماعية التى تحدث فى بعض موضوعاتها ، أو فى العناصر المكونة لبعض الظاهرات الفولكلورية التى لها تقاليدها فى الحياة المصرية ٠

وتتناول الدراسة رصد أشكال هذا التغير ، وبخاصة أن المعتقد الشعبى السحرى هو أكثر عناصر التراث الشعبى مقاومة للتغير وأعصاها استجابة للتجديدات ، وأميلها الى الاستمرار والثبات ٠

فالمعتقد السحرى ليس بضاعة معاينة يمكن أن تتعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت الممارسات السحرية أكثر من غيرها من عناصر التراث الشعبى لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات ٠ ومن هنا تصبح دراسة التغير الذى يطرأ على هذا النوع من المعتقدات الشعبية ، وعلى الممارسات المتصلة بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة فى آن ٠

وتعود أهمية رصد التغير فى مجال المعتقدات السحرية ـ كما يقول الدكتور محمد الجوهرى ـ الى أنه مؤشر لعدد من مظاهر التغير وعوامله وعملياته الدائرة فى عدد من مجالات الحياة الأخرى فى المجتمع ٠

فالمعتقدات هى مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها هو اسهام فى فهم التغير خارجها وفيما حولها ٠

وتتناول الدراسة هذا الموضوع المهم موضحة فى الوقت نفسه كيف نتصدى لدراسة التغير فى هذا الميدان الواسع المعقد ، خاصة أنه ينطوى على جوانب بالغة التعقيد ٠

وقد قدمت الدراسة عرضا لبعض الأبحاث العلمية المعاصرة ، التى تصدت لدراسة المشتغلين بالسحر فى المجتمع المصرى المعاصر ، وأبرزت ظهور طائفة جديدة من المشتغلين بالسحر من حيث دخول بعض الشباب الى صفوف محترفى الممارسة السحرية ، وكذلك ظهور نمط جديد من

السحرة المحترفين المتعلمين ، كما تعرضت الدراسة للساحر وكيفية اكتسابه لمعارفه السحرية من الكتب ، وكذلك كيفية توسل السحرة المحدثين بوسائل تكنولوجية حديثة ، من مؤثرات صوتية وضوئية الى غير ذلك من حيل وألاعيب تستخدم لابهار المترددين على هؤلاء السحرة ، كما ترصد التغيرات التى تحيط بهذه الظاهرة وممارستها · هذا وتثير الدراسة قضية مهمة من قضايا الثقافة الشعبية ، التى تتناول عوامل الاستمرار وديناميات التجديد فى قطاع معين من قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وذلك من حيث أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وهى قضية مهمة تتبدى قيمتها عند دراسة أشكال وعوامل الثبات والتغير فى عناصر المأثورات الشعبية ·

وفى مجال دراسة العادات والتقاليد تقدم الأستاذة الدكتورة علياء شكرى عرضا وتحليلا دقيقين لكتاب الباحثة الانجليزية الآنسة وينفرد بلاكمان الذى صدر عام ١٩٢٧ بعنوان (فلاحو صعيد مصر حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة خاصة الى رواسب العصور القديمة) ·

وقد صدر هذا الكتاب بعد عمل استمر من ١٩٢٠ : ١٩٢٦ جمعت خلاله الآنسة بلاكمان مادة كتابها حيث كانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها كان يجرى بعض الحفريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم ·

وقد جمعت الآنسة بلاكمان مادة بحثها هذا بمنهج أنثروبولوجى دقيق كدارسة متخصصة فى الانثروبولوجيا بجامعة اكسفورد ، وقد التزمت الباحثة فى وصف ما جمعته من مادة أو تحليلها على الرغم من أنها - كما تقول الدكتورة علياء شكرى - قد شرعت تجرى بحثها وفى رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث ، ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هى التى دفعتها لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عايشتهم كى تتمكن من التدليل عليها بشكل علمى ·

وتقدم الدكتورة علياء شكرى - بتفصيل وتوضيح كاملين - جزءا محددا من دراسة الآنسة بلاكمان ، وهو الجزء المتصل بعادات دورة الحياة ، من الميلاد والطفولة والزواج ··· الى الموت ، وما يرتبط بذلك من عادات وممارسات طقوسية ، وابداعات شعبية ، وتورد فى دراستها النقدية لهذا الجزء من كتاب الآنسة بلاكمان ملاحظاتها العلمية على ما قامت به الباحثة ، من وصف لعادات الحمل ، والميلاد ، والسبوع ، والتسمية ، وقص الشعر وما الى ذلك من مأثورات دورة الحياة ، معتمدة فى ذلك على خبرتها العلمية ودراساتها الميدانية لعادات وتقاليد دورة الحياة ، ومن ثم تكمل ما لم تشر اليه الآنسة بلاكمان ، وبخاصة فيما يتصل بالجوانب الدقيقة - الأدبية والفنية - المرتبطة بهذه العادات ·· وذلك من حيث أنها موضوعات لم تكن تتفق واتجاه الباحثة فى موضوع بحثها ·

وفى الواقع أن دراسة الأستاذة الدكتورة علياء شكرى لكتاب بلاكمان يثير قضية مهمة فى الدراسات الفولكلورية المصرية من حيث ضرورة متابعة ما سبق أن قام أو يقوم به باحثون أجانب فى دراسة المأثورات الشعبية المصرية وتصحيح أو استكمال ما ينشر من هذه الدراسات ، وكذلك متابعة ما سبق عمله من بحوث أو دراسات أو مجموعات من المأثورات الشعبية فى سنوات مضت ، وبخاصة فيما تم من رصد أو جمع أو ملاحظات عن الحياة اليومية للانسان المصرى ، ومحاولة الكشف من خلال الدراسة المستقصية لهذه المواد عن عناصر الثبات والاستمرار ، أو عناصر التغير والتعديل ، والعمل على استقراء هذه العوامل ، ومعرفة أنماط هذا التغير وتقييمه ·

كما يتضمن هذا العدد موضوعا مهما من موضوعات المأثورات الشعبية يتناول الطب الشعبى فى قرية « أعطو الوقف » احدى قرى مركز بنى مزار بمحافظة المنيا أعده المهندس الزراعى عبد العزيز رفعت · والمتخصص أيضا فى البحث الفولكلورى · والمادة العلمية التى يقدمها الأستاذ عبد العزيز رفعت هى جزء من بحث ميدانى قام به الباحث فى القرية المذكورة حيث استقصى مادة بحثه ميدانيا ·

وقد قدم لدراسته بمقدمة تاريخية عن العلاج بالأعشاب والنباتات ، وعرض الباحث نماذج من هذه الأعشاب والنباتات ومجالات استخدامها سواء أكان ذلك فى علاج أمراض الرأس من تقوية للشعر أو تطريته أو صباغته أو فى علاج بعض الآفات التى تصيبه ، كما أوضح أيضا أنواع بعض الأمراض التى تصيب العيون وبخاصة الرمد الصديدى الشائع فى مصر وطرق علاجه ، وكذلك ما يستخدم من أعشاب ونباتات فى علاج بعض أمراض الأذن والأنف والحنجرة والبطن والمعدة ٠

وقد قدم الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا تفصيليا لما تتضمنه دراسته الموجزة عن هذا النمط من أنماط الدراسات الفولكلورية التى لم تأخذ بعد مجالها الرحب فى دراسة المأثورات الشعبية العربية عامة على الرغم من أهميتها الواقعية والتاريخية ٠

ذلك أن عملية رصد أشكال المأثورات الشعبية وعناصرها على اختلاف مواد هذه المأثورات وموضوعاتها ، تعد عملية أساسية فى أى دراسة علمية للمأثورات الشعبية ، كما تتعدد أساليب جمع عناصر وموضوعات المأثورات الشعبية وتسجيلها ورصدها ، ومنها أساليب جمع مواد المأثورات على أساس من استبيانات العمل الميدانى ٠

وفى هذا المجال يقدم الأستاذ صفوت كمال نموذجا من نماذج استبيانات العمل الميدانى فى جمع الأزياء الشعبية ، على أساس أن وضع استبيانات للعمل الميدانى تتوافق مع طبيعة كل مادة من مواد المأثورات الشعبية هو أساس علمى من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع مادته ، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له ، وهو مرشد أيضا فى البحث الميدانى وبخاصة للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد من قطاعات متنوعة ومتفرقة داخل المجتمع ٠ ان كل استبيان له غرضه العلمى ، والغاية من وضعه ، علاوة على أهميته فى تحديد مواصفات المواد المجموعة ميدانيا ، كما أن الاستبيان بطبيعته كأسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة ٠

ومن ثم يقدم الأستاذ صفوت كمال استبيان الأزياء الشعبية من حيث تناوله للأزياء الشعبية القديمة جدا ، ثم الأزياء الشعبية القديمة الشائعة الى الآن ، وذلك من حيث أن الأزياء الشعبية ، وبخاصة التقليدية منها ، لها أصولها التاريخية ، كما أنها تحتفظ بعناصر أصلية أصيلة من الخبرة المتوارثة لأبناء المجتمع ، كما أنها فى الوقت نفسه تخضع لعوامل متعددة من التغير وأشكاله ٠

وقد أشار الأستاذ صفوت كمال الى ضرورة ملاحظة أن هذا الاستبيان ــ ككل استبيان آخر ــ قد وضع أساسا لكى يسترشد به الباحث فى أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه ، فقد يجد الباحث خلال عمله الميدانى من المواد والمعلومات ما لم يتطرق اليها الاستبيان ، اذ أن مصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة ٠

وعلى صفحات هذا العدد ــ أيضا ــ يتناول **الأستاذ حازم شحاته « الايقاع فى الموال الشعبى ــ مناقشة المفهوم السائد »** حيث يرى الكاتب أن مفهوم التفعيلة والبحر الذى وضعه الخليل بن أحمد ليشرح أسس الايقاع فى الشعر الفصيح ، لا يصلح لدراسة أسس وجماليات الايقاع فى الشعر الشعبى ، حيث أن الايقاع فى هذا الشعر لا يمكن فهمه فى اطار من « التفعيلات » و « البحور » و « الزحافات » و « العلل » حيث تلعب اللهجة والأداء أدوارا حاسمة فى تحديد ذلك الايقاع ٠

ويرى الأستاذ حازم شحاته أن نظام المتحركات والسواكن فى الموال الشعبى والشعر الشعبى بعامة ، له دور فى الايقاع ، ولكنه ليس كل شئ ، ولا يتبع النظام الذى وضعه الخليل ، كما يثير فى مقاله موضوع أداء النص شفاهة ، من حيث أن الأداء الشفاهى للنص قد يخلق نظاما آخر للمتحركات والسواكن فالموال ليس نصا جامدا على صفحة كتاب ، ولكنه نص

شفاهى تتحدد جمالياته بالعلاقة بين الراوى والمستمع ، والدراسة فى حد ذاتها تثير قضية مهمة فى دراسة الأدب الشعبى بعامة من حيث دور المؤدى فى فنية أداء النص الشعبى الشفاهى ٠

وعن تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الاسلامى يقدم الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز دراسة فنية تحليلية لهذه الرسوم ، موضحا فى الوقت نفسه العلاقة بين الصور الشعبية المطبوعة بالألوان وبين الأصول الشفاهية اللفظية والأدبية لموضوعات هذه الرسوم فى السير الشعبية ، ومفسرا فى الوقت ذاته عناصر تصميم اللوحات المطبوعة وأسسها ورموزها وعلاقاتها بالمجتمع الاسلامى الشعبى ومزاجه المتميز من حيث أن هذه الصور الشعبية المطبوعة بالألوان هى تعبير مباشر عن مزاج شعبى اسلامى متميز ويتضح ذلك من خلال ما تتضمنه هذه الصور من رموز وفيما نتبينه من موضوعات مختارة بدقة وعناية من أحداث السير للتعبير عنها ، مما يدل دلالة واضحة على أن الفنان الذى صور هذه الموضوعات كان على دراية دقيقة ومعرفة شاملة بأحداث الموضوع الذى يصوره ٠

ويوضح الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز فى ختام دراسته الصفات المميزة للتصوير الشعبى ، وبخاصة المطبوع على الحجر والذى يصور الخيول والفرسان ، وكيف أن للرسام الشعبى نظرة شمولية واعية ، وهو حينما يبالغ فى أحجام الأشياء انما يفعل ذلك تعبيرا عن أهميتها ، كما أنه يصغر من حجم العناصر الأقل أهمية أو يحذفها ٠ كما أن الرسام الشعبى يمزج بين الكتابة والرسم ، وبذلك يجمع بين الرموز الفنية واللغوية حرصا منه على وضوح عمله الفنى بالنسبة لجمهوره ٠

والدراسة بطابعها التحليلى الفنى تعطى اضافة جديدة لعمليات تقييم الابداع الشعبى تراثا ومأثورا وتكشف فى الوقت نفسه عن الخبرة الفنية للفنان الشعبى فى اخراج عمله الى جمهوره المتلقى لهذا العمل وبادراك واع لطبيعة وغاية موضوعه الفنى ٠

وفى مجال البحوث الميدانية التى أجريت عن مواد متنوعة من المأثورات الشعبية ، يتضمن هذا العدد دراسة عن خرط الخشب أعدتها الأستاذة عصمت أحمد عوض عن بحث ميدانى أجرته فى بعض أحياء القاهرة ، تتبعت خلاله آثار هذه الحرفة التقليدية ، وبخاصة أن لحرفة خرط الخشب تقاليد متوارثة فى مصر منذ حقب سحيقة فى تاريخ الحضارة المصرية ، فلقد تميز الصناع المصريون منذ أمد بعيد بتفوقهم الملحوظ فى فن خرط الأخشاب وتطعيمها بسن الفيل وعظام الحيوان والأحجار الكريمة ، وكذلك فى تشكيله بأشكال مختلفة ، ويتضمن بحث الأستاذة / عصمت أحمد عوض وصفا للأدوات والآلات التقليدية والمستحدثة المستخدمة فى هذا العمل الفنى الدقيق ، وتعريفا باسلوب وطريقة استخدامها من خلال لقاءات أجرتها الباحثة مع بعض الفنيين المتخصصين فى هذا النمط من أنماط الفنون اليدوية المتوارثة ، شارحة فى الوقت نفسه المراحل المتعددة التى يتم بها هذا العمل منذ بداية تقطيع الخشب الى تشكيله النهائى فى تكوين فنى متميز ٠ وقد أوضحت الباحثة ذلك بالرسوم التوضيحية والصور الفوتوغرافية مع تحديد كل شكل وسماته ومسمياته ووظيفته ، كما أوضحت أيضا فى ختام بحثها دور وزارة الثقافة فى رعاية هذه الحرفة الفنية التى تعد من أهم الحرف التقليدية الدقيقة فى تراثنا ، سواء أكان ذلك من خلال معهد الحرف الأثرية ، أو من خلال رعاية الصناع أساتذة هذه الحرفة التى أخذت تزدهر فى السنوات القليلة الماضية ، مما يؤكد التواصل بين القديم والحديث فى عطاء فنى يضفى على الحياة المصرية العصرية طابعا جماليا عريقا ٠

وفى هذا العدد ـ أيضا ـ يقدم الأستاذ الأديب توفيق حنا حكاية « يا عين يا ليل » ، تلك الحكاية التى شهدت حدثا مهما فى حياتنا الفنية المعاصرة حينما قدمت فى شكل أوبريت مصرى حديث على خشبة مسرح الأوبرا عام ١٩٥٦ ٠

ويروى لنا الأستاذ توفيق حنا حكاية « ياليل ياعين » كما سمعها منذ أكثر من أربعين عاما فى

مدينة الاسكندرية ، ثم ما تداعى بعد ذلك من معانى هذه الحكاية على ذهن أحد الرواة بعد ذلك بأكثر من عشر سنين ، وربط الأستاذ توفيق حنا برؤيته الفنية الدقيقة بين الحكاية والموال فى سياق أدبى يجمع بين صورة الحب والفراق فى « ليل ياعين » وبين الفراق فى الموال ، ومن ثم نجد بين أيدينا شكلين مختلفين لموضوعين مختلفين أيضا ، هذا نثر مصاغ فى حكاية ، وذاك شعر يصف حالة وجدانية لا يجمع بينهما غير عنصر الأسى من فراق الأحبة وغدر الزمان - فراق الأحبة بالخيانة ، وهجر الأصدقاء بالممات - فالليل لا ينتهى ، والعين لا يغمض لها جفن ٠

وتأتى - بعد ذلك - ترجمة لأحد الفصول المهمة من كتاب « الحكاية الشعبية » ، الذى وضعه عالم الفولكلور الأمريكى الشهير الأستاذ ستيث طومسون ، أحد الأعلام المعدودين فى دراسة الحكايات الشعبية وتحليلها وتصنيفها ، ففى هذا العدد ، يقدم الأستاذ أحمد آدم ترجمة لفصل « الحكاية الشعبية فى الادب القديم » ٠ الذى تضمنه كتاب طومسون السالف الذكر ، والذى نشر عام ١٩٤٦ م ٠

وفى هذا الفصل يتناول طومسون العلاقة بين الحكايات الشعبية والادب القديم ، من حيث وجود كثير من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، كما يثير الكاتب فى هذه الدراسة مشكلة مهمة من مشكلات دراسة الحكايات الشعبية من حيث أن الرواية الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست منه الأشكال الشفاهية الحالية ، أو أن القصة فى العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة فحسب ٠

ويتناول هذا الفصل ، من كتاب طومسون ، دراسة الحكايات الشعبية فى الأدب المصرى والبابلى والأشورى واليونانى القديم ٠

وفى الواقع أن كتاب طومسون هو من أمهات الكتب العالمية التى تختص بدراسة الحكايات الشعبية ٠

والأستاذ أحمد آدم من الباحثين الذين شاركوا فى تحرير هذه المجلة منذ صدورها فى عام ١٩٦٥ م ، سواء بمقالاته أو بما ترجمه من دراسات عن الفولكلور العالمى ٠

وتأتى دراسة الأستاذ جمال عبد الرحيم ، أحد رواد الاتجاه المعاصر فى استلهام وتوظيف الألحان الشعبية فى أعمال موسيقية محدثة ، لتكشف لنا عن أساليب علمية معاصرة فى استلهام الموسيقى الشعبية فى الأعمال الفنية من خلال دراسته عن التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى التأليف والموسيقى ٠

يقدم الأستاذ جمال عبد الرحيم بخبرته العلمية الدقيقة كأستاذ للتأليف الموسيقى ، وكمؤلف موسيقى أيضا ، نماذج من بعض أعماله الموسيقية، وبخاصة فيما يتعلق بأغانى الأطفال الشعبية المصرية مما قام بصياغتها صياغة علمية وفنية جديدة لتتوافق مع احتياجات العصر الثقافية والفنية ٠

وقد نشأت الحاجة الملحة الى ذلك - كما يقول الاستاذ جمال عبد الرحيم - عند انشاء كورال الاطفال بالكونسرفتوار الذى كان يفتقر الى وجود أغان مصرية الروح ، عربية الكلمات ٠

كما تتضمن دراسته نماذج أخرى من موسيقى باليه حسن ونعيمه اعتمد فيها الأستاذ جمال عبد الرحيم على التعبير عن الروح الشعبى المصرى وملامح الشخصية المصرية فى تواصلها التاريخى الحى ٠

وفى مجال الرؤية العلمية لموضوعات الابداع الشعبى الفنية ، يقدم الأستاذ سمير جابر موضوعا مهما من موضوعات دراسة أشكال الرقص الشعبى وتدوينها تدوينا علميا ، بأساليب التدوين العلمية العالمية ، ويثير الأستاذ سمير جابر - وهو أحد المتخصصين فى دراسة أنماط الرقص الشعبى وتحليل عناصره وتدوينها، كما أن له خبراته المتميزة أيضا فى مجال تصميم الرقصات الشعبية لتقديمها فى عروض فنية جديدة - يثير قضية مهمة ترتبط بضرورة معرفة مكونات وعناصر الرقص الشعبى معرفة علمية باعتبار أنه شكل من أشكال التعبير عن وجدان المجتمع وفكره ، يتميز بأن له لغته الخاصة ،

ومفرداته ، ورموزه التى يجب على دارس الرقص الشعبى أو المهتم به أن ينتبه اليها .

وتتضمن الدراسة نموذجا لتحليل وتدوين الحركات أى العناصر المكونة للشكل العام لرقصة الضمة الشائعة فى بورسعيد .

وفى باب مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ الدكتور محمود ذهنى دراسة نقدية لكتاب الأستاذ فاروق خورشيد (فى بلاد السندباد) .

وقد آثر الدكتور محمود ذهنى عنوانا لدراسته هو (فى البحث عن السندباد) حيث يقدم توضيحا للدور الذى تقدمه مادة هذا الكتاب من اضافة للدراسات العلمية والأدبية للمأثورات الشعبية العربية فى الكشف عن الواقع التاريخى لهذه الشخصية كثيرة الأسفار ،والمولعة بالمغامرات لا سيما فى البحار ، وكيف سارت مع السندباد مجموعة كبيرة من الأسماء العربية مثل شهرزاد وعلاء الدين ومصباحه السحرى ، وعلى بابا وعصابته الأربعين ، وغيرها من الشخصيات التى تزخر بها حكايات المجموعة القصصية العربية (ألف ليلة وليلة) ذات الصيت العالمى والتى تعد درة الأدب الشعبى العربى .

ويوضح الدكتور محمود ذهنى فى عرضه وتحليله لهذا الكتاب المهم من كتب دراسات ألف ليلة وليلة الجهد الذى بذله الأستاذ فاروق خورشيد فى جمع مادة كتابه مبينا القيمة العلمية والأدبية له كمرجع من مراجع المكتبة الفولكلورية المهمة .

ومع دراسات ومقالات هذا العدد تأتى جولة الفنون الشعبية لتقدم عرضا موجزا لما شهدته الساحة الفولكلورية المصرية من أوجه النشاط الثقافى والفنى خلال الأشهر القليلة الماضية ، اذ تقدم تغطية موجزة لما دار فى أمسية الغناء الشعبى حول (فن الموال) وملخصا للمعرض الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية ، وحفل اشهار جمعية دراسة المأثورات الشعبية الذى أقيم بمناسبة الاحتفاء بعيد ميلاد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس . والمؤتمر الأول للتنمية الثقافية للقرية المصرية ، الذى انعقد فى مدينة البدرشين ، ومعرض سيوة الذى أقيم بقاعة اخناتون بالزمالك بالقاهرة ، وندوة دار الأدباء التى أقيمت حول كتاب (سبع حكايات من ألف ليلة وليلة) لمؤلفه اندريه ميكيل الأستاذ بالكوليج دوفرانس والندوة التى دارت حوله مع مترجمتيه الدكتورة هيام أبو الحسين والدكتورة سامية أسعد .

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

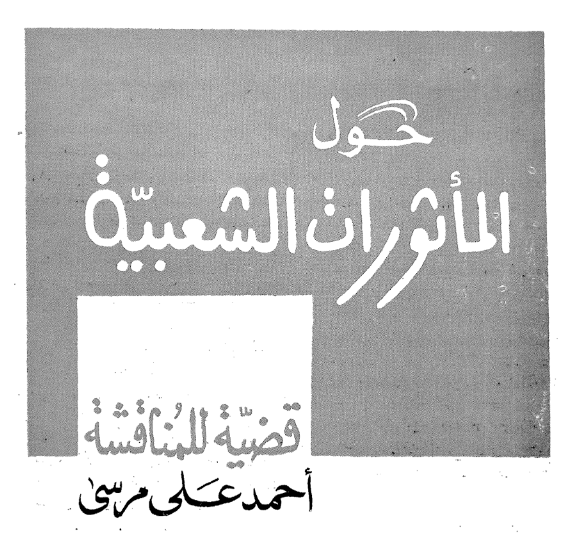
عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة .. تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



يميز المؤرخون لدراسات المأثورات الشعبية أو الفولكلور عادة بين نوعين من الباحثين فى هذا المجال ، الأول هم هؤلاء الذين يخرجون الى الميدان ليجمعوا مادتهم منه ، والثانى أولئك الذين يتجهون الى التنظير ، والبحث فى الاصول والأسباب •

ولا يعنى هذا التمييز الذين يدرسون المأثورات الشعبية أو الفولكلورية فى كثير أو قليل ، ذلك أن مصطلح الفولكلور يطلق عادة على المادة المجموعة من الميدان ، كما يطلق على الدراسة النظرية لهذه المادة •

وينبغى أن نشير منذ البداية الى أن تعريف الفولكلور أو المأثورات الشعبية له تأثير مهم على الأسلوب الذى نتبعه فى دراستنا ، ومن ثم فانه يبدو غاية فى الأهمية أن نعيد النظر من آن لآخر فى تعريفنا للفولكلور ، والمصطلحات الدالة عليه مما نستخدمه فى دراساتنا • ويقودنا هذا الى أن نقرر أنه ليس من الضرورى أن يكون هناك تعريف موحد يتفق عليه كل الفولكلوريين فى العالم ، لأن ذلك سيكون مستحيلا من الناحيتين العلمية والعملية ، نظرا لاختلاف المجتمعات الانسانية ، ودرجة نموها وتطورها ، وطبيعة بنائها الاجتماعى والثقافى •

.. ولكن الذى لا شك فيه ـ على الرغم من هذا كله ـ أن هناك طريقتين على الأقل يمكننا أن نتأمل من خلالهما المأثورات الشعبية ، وأول هاتين الطريقتين ترى التأكيد على الخصائص التقليدية للمأثور أو المادة الشعبية ، ويعنى هذا الجانب الخاص بالتعبير سواء اتخذ شكل العلم أو الفن أو الحكمة أو غير ذلك ، مع التنبه فى الوقت ذاته الى الأسلوب الذى يتم به انتقاله من انسان الى آخر ، ومن جماعة الى أخرى •

وثانيتهما تهتم بالتأكيد على خصائص أداء المأثور وعرضه ، وتقديمه ، وقبل هذا وذاك كيف ينشأ ويكتمل •

وفى الطريقة الأولى ، فان الاتجاه سيكون الى معرفة الأساليب التى تصبح بها المأثورات الشعبية جزءا من الثقافة ، بينما سيركز فى الثانية على الطرق التى يمكن للمأثورات الشعبية بها أن يكون لها استخدامات شخصية أو وظائف اجتماعية • وبالطبع ، فان كلا الطريقتين تتكاملان معا ، عند مستوى معين من البحث •

على أية حال ، فاننا سنركز هنا على ما تقوم به المأثورات الشعبية أو الفولكلور من عمل ، وكيف تقوم به ، لا على ما هو الفولكلور أو المأثورات الشعبية •

ان الفولكلور يبدو — للوهلة الأولى — أنه يعنى « حكمة ومعرفة جماعة صغيرة تشترك فى تقاليدها » • وهذا هو مضمون تعريف « وليم جون تومز » أول من صاغ المصطلح • وقد كانت الجماعة الصغيرة التى تشترك فى تقاليد واحدة تبدو بشكل مثالى فى الفلاحين الأوروبيين ، وذلك عندما صاغ « تومز » المصطلح لأول مرة • وظل هذا المفهوم مستمرا مسيطرا فترة طويلة على الرغم من تغير طبيعة جماعة الفلاحين الأوروبيين وغير الأوروبيين الآن ، عما كانت عليه ابان صياغة تومز للمصطلح •

ولعلى اقترح مشروعا لتعريف الفولكلور أو المأثورات الشعبية، لا يتنافى مع الأسس العلمية للتعريف أو النظر العلمى للمادة مستفيدا من حصيلة الخبرة التى مررنا بها فى دراستنا لهذا العلم فى مصر وفى غيرها •• هل يمكن أن نتفق على أن الفولكلور أو المأثورات الشعبية **« هى كل التعبيرات الفنية المأثورة ووسائل المعرفة التقليدية التى تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيهما » •**

لاشك أن مشكلة سوف تنشأ فى هذه الحالة ، وهى ما المقصود بوسائل المعرفة التقليدية فى هذا التعريف ؟

ان المعرفة كما نتصورها قوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو المأثورة هى المعين الذى تلجأ اليه الجماعة لكى تحل مشاكلها المتكررة المعادة ، وعن طريقها يمكن أن تبتكر وسائل لحل مشاكل جديدة لم يكن لها بها عهد من قبل • ولكى يتم تناقل هذه المعرفة لابد من تجسيدها ، كما لابد من أن تكون واضحة أيضا • وبما أن المثل العليا والقيم ما هى الا تجريدات للثقافة ، فالمأثورات الشعبية تكتسب فى هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هى التى تحول التجريدات الى كتلة **من الوقائع المحسوسة ، يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا ، بتعبيرات ذات خصائص فنية سهلة، واستعمالات مادية مألوفة •**

أننا فى واقع الأمر نواجه مشكلات كثيرة متكررة الحدوث أثناء رحلتنا فى الحياة ، وتقوم المأثورات الشعبية بدور فعال ومهم فى التعامل مع هذه المشكلات ومواجهتها •• وسنرى كيف يتم ذلك بشكل مختصر جدا •

ان معظم المشكلات التى تواجهنا عادة ،مرتبطة بالمحافظة على الحياة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة ، واشباع الاحتياجات المادية الطبيعية من مأكل وملبس ، ومأوى • وتحل هذه المشكلات عادة بوسائل عملية ومادية عن طريق خلق آلات تخدم أغراضا معينة وابتكار وسائل تكنيكية لاستخدام هذه الآلات والعمل على تطويرها • وهنا يقوم الجانب المادى للمأثورات الشعبية بدوره بما يتضمنه من ممارسات ، وما يقدمه من حلول للحصول على الطعام واعداده ، وتوفير الملابس ووسائل الزينة الأخرى ، وايجاد المأوى ، وضمان الحياة ••• الخ •

أما النوع الآخر من المشكلات ، فهو مشكلات اخلاقية وجمالية ، ويتم حل هذه المشكلات بشكل تقليدى عن طريق الاقناع الذى يمثله المثل الشعبى أو تتضمنه حكاية ، أو موال ، واتاحة الفرصة للفرد والجماعة أن يعبرا عن نفسيهما • وهذه الحلول تتسم بأنها ذات طبيعة فنية فى جوهرها ، وهى تختلف عن الحلول



العملية التى سبق أن أشرنا اليها منذ قليل . كما أنها فى مضمونها تحمل اشارات توجه الى عمل اجتماعى محدد ، كما فى هذا المثل الشعبى مثلا ٠

إن قابْلَكْ اللَّئِيمْ صُدّ عنُّهْ : إن كَلمِتّهْ فَرَّجْب عنُّه وإن سبْتُه روح بهمُّه أوخُدَ ، الرفِّيق قبْل الطَّريقْ وكما فى هذا الموال :

أَقُوم مِن النُّوم أَقُول يَارَبّ عَدِّلْهَا
بَلَدِى قُصَاد عينى ومِش عَارف أَعدِّلْهَا
وَادِى رَيِّسِ الْبَحْر مِحْتَارْ ماهو عَارفْ يَعدِّلْهَا
سألت شيخ عالم بِيقْرَا فى مَعَادِلْهَا
سَنَد الكتاب مِنْ يَمينَهُ والْتَفَتْ قَالِّ لى
بِينِ الْمِسَا والصَّبَاحْ رَبَّك يِعَدِّلْهَا (١)

وتقدم هذه التعبيرات أساليب فريدة تعتمد على الحكمة حينا ، واستثارة العاطفة حينا آخر ، لكى تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك فى ثوب قشيب يثير البهجة والانشراح ، كما يدفع الى التأمل والتفكير ٠ فالمثل الشعبى الذى يقول : « الغاوى ينقط بطاقيته » يضرب للمولع بالشىء يبذل من أجله الغالى والرخيص ، وهو يعبر عن هذا المعنى فى شكل بسيط ، يدفع الى الابتسام الذى تستثيره موافقة لذين يستمعون الى المثل ، كما أنه يزاوج بين الموقف العاطفى وهو الولع بالشىء » وبين الموقف العقلى وهو « التضحية بالغالى والرخيص عن قناعة ورضى» ٠

وفى هذه الأغنية تقول الفتيات :

المغنية : يَا مْغَرْبلَه يَا حَبِّةِ الشِّعْرِيَّهْ
المرددات : يا مغربله ياحبة الشعريهْ
المغنية : وِالنَّبِى يَابَا لَمْ تِفَرَّطْ فِيه ..
: والنَّبى يَابنْتِى لَمْ أَفرَّطْ فِيكِى
أَلاَّ أَمَّا يِيجى بِتَاع الْحَرِير
وَاكْسِيكِى . .
وَأَطَلعِكْ مِنْ بيتِ أَبُوكى مَرْضِيَّهْ

(١) عدلها (الأولى) : اجعل الحياة سهلة ، رخيــة ، قصاد : أمام ٠ مش عارف : لا أستطيع ٠ أعد لها : أعبر اليها او أصلح من أمرها ٠ آدى ريس البحر : هذا هو القبطـــان المتمكن من مهنته ٠ محتار : متحير ، ما هو عارف : لا يعرف يعدلها : يصلح من أمرها ، أو يقودها على الطريق الصحيح بيقرا : يقرأ ٠ فى معادلها : فى شئونها ، المسا : المساء ٠

المرددات : يَا مْغَرْبِلَهْ يَاحَبِّةِ الشِّعْرِيهْ(٢).

والرسالة المرسلة هنا واضحة تماما ، لاتحتاج الى شرح ، ولكنها صيغت فى شكل فنى بسيط، لكى تقوم هى بدورها فى صياغة السلوك بشكل معين فى لحظة معينة ٠

اننا نستطيع القول اذن أن الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، أو الفولكلور المادى يمثل البعد الآلى للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه ، فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى ... وكل من البعدين يعبر عن نفسه فى أشكال ثقافية ذات قوة دافعة محركة ، كما أنهما جزء من مشكلات الحياة اليومية ، ويمكن النظر اليهما كأمثلة للعادات الموروثة المستمرة فى جماعة من الجماعات ٠

ان دراسة الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، والجانب المعنوى أيضا ، تتضمن دراسة للأشكال التى يبدو كل منهما بها ، وعلاقة هذه الأشكال بالوظائف التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية ، وفى أثناء عملية التناقل بين الأفراد والجماعات ٠ ولكن الأكثر أهمية هنا ، هو أن نشير الى أن دراسة المغزى الاجتماعى للفولكلور أو المأثورات الشعبية يمكن أن تساعدنا فى التعرف على القوى المحركة لحياة الجماعة ، ماديا ومعنويا ٠ وينبغى أيضا أن نقرر هنا حقيقة نعتقد أنها واضحة تماما ، وهى أن دراسة الجانب المادى للفولكلور أقل تعقيدا ، وأكثر يسرا من دراسة الجانب المعنوى ذلك أن هناك علاقة محسوسة يمكن أن تدرك بشكل مباشر بين الشىء واستخدامه ومن ثم يتحدد شكل الشىء بناء على وظيفته ٠ أما الجانب المعنوى فيبدو أكثر صعوبة ، وأقل وضوحا ، لأنه يتعامل مع الحياة الاجتماعية بكل تعقيداتها ، وخفاياها ٠ وهو لكى يؤثر فى فعل ما ، أو يقود الى فعل ما ، لابد من أن يكون مغلفا فى شكل نكتة أو مثل أو حكاية ، ذلك أن انتاج الاحساس الجمالى هو محور التأثير الذى يهدف اليه ، وعن طريقه يمكن أن يحقق ما يريد ٠

وعلى هذا الأساس يصبح الفولكلور أو المأثورات الشعبية مجموعة من التعبيرات أو **وحدة من التعبيرات البسيطة التى ظلت حية لأنها ساعدت على السيطرة على الانفعالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ،** سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة فالفولكلور يساعد على تفريغ التوتر وسياسته وتوجيهه ، ويقوى **العواطف التى يقوم عليها الاستمرار الاجتماعى** ويقدم حلولا للاضطرابات التى تنشأ عادة من المواقف التى تهدد حياة الجماعة ٠ كما أنه يساعد فى جانبه المعنوى على المحافظة على الأوضاع القائمة ، الى حد ما ، وذلك عن طريق تشخيص القوى التى تهدد الجماعة سواء من داخلها أو من خارجها ، والايحاء بأن هذه القوى قد تمت السيطرة عليها ٠ ويعنى هذا فى الحقيقة أن المأثورات الشعبية يمكن أن تمدنا بالأساليب التى يمكن للانسان أن يتصرف وفقا لها فى مواجهة موقف معين أو قوى معينة معتمدا فى ذلك على الخبرة المكتسبة من التراكم الطويل للمواقف التى يمر بها فى حياته والنتائج التى توصل اليها ، وقبلتها الجماعة ٠

ان الانسان فى حاجة — على سبيل المثال — الى أن يشخص قوى الطبيعة وظواهرها المحيطة به ، سواء كانت مما يمكنه فهمه أو سواء كانت مما يمكن النظر اليه باعتباره شيئا خارقا يصعب عليه ادراك كنهه ٠ كما أنه لابد له من أن يحاول التعرف على هذه القوى ، والتعامل معها ، حتى يمكنه السيطرة عليها ، ومن ثم قد يبتكر بعض التعبيرات المادية أو المعنوية التى يستطيع بها أن يسيطر أو يتغلب على — أو أن يفهم — هذه القوى أو الظواهر ٠ ولعلى أذكر هذا المثال الذى يرجع الى طفولتى التى عشتها فى احدى قرى الريف عندما سمعت الرعد لأول مرة فانتابنى الخوف وجريت الى أبى رحمه الله أسأله عن هذه الضجة الشديدة ، فكان رده

---

(٢) يا مغربله : نسبة الى الغربال ، والمعنى هنا أنها خالية من الشوائب ، نظيفة منتقاة ٠ يابا : يا أبى ٠ لم تفرط فيه : (المعنى هنا لا تتركنى أذهب) ييجى : ياتى ٠ بتاع الحرير : تاجر الحرير ٠ مرضية : راضية ٠

على أن هذه الضجة هي صوت عراك جمل الصيف مع جمل الشتاء ، وكان هذا التفسير آنذاك مسعدا لى ، ومفهوما ، ذلك أن صورة الجمل ، وصوته كانا مما استطيع أن أدركه وأعيه • وكما أن الانسان فى حاجة دائمة الى التعبير عن موقفه من الظواهر الطبيعية المادية، فان حاجته الى الشيء نفسه تصبح أكثر الحاحا فى مواجهة المواقف الانسانية المتكررة ، رفضا أو قبولا ، أو نقدا ، فهو فى المثل الشعبى الذى يقول « أقول له تور يقول لى احلبه » يعبر هنا عن احساسه بافتقاد التواصل بينه وبين من يتحدث اليه ، رافضا الموقف ، منتقدا صاحبه • وهنا يحدث الشعور بالراحة نتيجة الوصول الى تحديد للموقف ، وانهائه ، أيا كانت النهاية ، اذ انها خلصت الانسان من توتر حاد ، كان يمكن أن يستمر وأن يؤدى الى خلل أكبر لو لم يتم وضع حد للموقف ، وهو ما قام به المثل •

ويثور عادة سؤال تقليدى بين دارسى المأثورات الشعبية عن كيفية نشأة مثل أو حزر (لغز) أو حدوتة ، وأين نشأ هذا النوع أو ذاك ؟! والحقيقة ان الاجابة على مثل هذه المسألة مضيعة للوقت والجهد فيما لا طائل من ورائه، اذ يكفى أن نؤكد أن هذه الأشكال كلها نتاج ثقافى ، تنجزه الذات الانسانية المبدعة وهى على درجة من الوعى الذى يحدده المحيط الاجتماعى والثقافى ، بالحاجة الى هذه الأشكال ، ووفائها بوظائفها التى لا يمكن الاستغناء عنها • ويتسم هذا النتاج الثقافى بأنه مكتف ذاتيا ، بمعنى أنه ليس فى حاجة الى مذكرات تفسيرية لشرحه أو تفسير غوامضه ، كما أنه يتسم بالتكامل والوحدة أيضا وهو عندما يستخدم فى اطاره وسياقه الطبيعى ، يكتسب مغزاه ، ويصبح ذا أهمية ومعنى ، وجديرا بأن يتذكر ويتناقل لأنه فى هذه الحالة يقوم بدور حيوى غاية فى الأهمية ، عندما يعبر عن مشاعر وأفكار قد لا تكون واضحة تماما للوهلة الأولى ، ولكنه يسبر غورها ، ويحاول استكشاف أبعادها ، عن طريق القياس على تجارب وأشكال نجحت فى مواجهة مواقف مشابهة فى الماضى والحاضر •

ان المأثورات الشعبية لكى تؤكد قوتها المعنوية فى مواجهة المواقف المتعددة فى الحياة، لابد أن تكون قادرة على اقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئا متكاملا ، ذا وحدة مادية ومعنوية ، يمكن التعامل معها ، وفهمها •وتنشأ هذه القوة أساسا من القدرة على تحويل المشكلة أو الموقف الى رموز ، وعبارات وأعراف وتقاليد، تتجاوز حدود تسمية الموقف أو المشكلة ،وتضفى عليها عمومية وتقدم لها حلا فى الوقت ذاته •

والمأثورات الشعبية فى هذه الحالة لا يعنيها أن تحدد شكل الموقف أو مجال الصراع فى المقام الأول ، ولكنها معنية بالدرجة الأولى بتقديم الأساليب والوسائل التى يمكن بها تجاوز الموقف موضوع التعبير ، والقضاء على الصراع أو المشكلة التى يمكن أن تسبب خللا فى بنية الجماعة والفرد على السواء ، اذا ما تركت أو هون من شأنها ، أو تم تجاهلها • وهكذا تكتسب المأثورات الشعبية تأثيرها ووجودها من استجابتها الصحيحة للعوامل والظروف التى تنشأ بتأثيرها أو مرتبطة بها ، لكى تستطيع القيام بوظائفها التى لا تستطيع الجماعة الانسانية الاستغناء عنها ، ولتؤكد قدرتها على الوفاء بها •

ويستمد التأثير الجمالى والثقافى لنص شعبى تأثيره ، من قدرة هذا النص على تحقيق علاقة المطابقة بينه وبين الموقف أو المشكلة التى يتناولها ، وذلك من خلال تنظيم مجموعة من العلاقات الداخلية والخارجية التى يمثلها النص فى تعبيره عن الموقف • ويصبح الغرض من تنظيم هذه العلاقات هو استحداث البهجة ، والسعادة التى يمثلها اكتشاف أن الموقف قد ووجه من قبل ، وأنه متكرر الحدوث ، ومن ثم يمكن السيطرة عليه ، أو التعامل معه . هذا بالاضافة الى ما أشرنا اليه من أن ذلك يعنى التحرر من الضغط والتوتر اللذين يسببهما الموقف أو المشكلة ، مما يؤدى بالضرورة الى امتلاك القدرة على الفعل ، فى مواجهة موقف صعب ، تم تشخيصه وتحديد

عناصره · فالموال الذى يقول :

الصَّاحِب اللِّى يِنُوتَك يَقّن انّه مَاتْ ...
إِنْرِكْ سَبِيلُه وَلاَ تِنْدَم عَلَى اللِّى فَاتْ ...
« الصَّقْر » بِيْطِير وبِيْعَلَى ولُه هِمَّاتْ ...
يِقْعُد فِي الْجَوّ عَامْ وَالاَّ اتْنِيْن ...
يِمُوت مِن الْجُوع وَلاَ يحَوِّدْ عِلى الرمَّاتْ(٣)

يقوم بعرض موقف صعب أو مشكلة انسانية هى غدر الصديق أو تنكر الصديق لصديقه وهى مشكلة يواجهها الانسان فى كل زمان ومكان، وموقف صعب لابد أن يكون الانسان قد صادفه فى حياته أو قاسى منه · والموال هنا يستخدم مجموعة من الصور الجمالية التى تشخص الموقف ، وتحدد أبعاده ، فالصقر رمز للعزة والأنفة والكبرياء والترفع كما أن الرمة (الجيفة) رمز للموت وللتعفن وللضعف · وهو هنا يضع الصقر كرمز للقيم المثلى وللحياة كما ينبغى أن تكون فى مقابل الجيفة التى ترمز لما لا يجب أن يكون ، للعفن وما يمثله .. الصقر اذن ينبغى أن يكون أنت ·· ينبغى أن يكون الحياة ·· القوة العزة ، أما الرمة فهى ما لا يجب أن تكون ·· **التدنى ، والضعف ، والنبذ ·**

اننا فى مثل هذا التحليل نهتم بالصور التى قدمها النص ، وعلاقات هذه الصور ببعضها البعض · وسوف نلاحظ أن كل صورة منها تكون وحدة وظيفية تحتاج منا الى فهمها ومعرفة دورها ، فى اطار الصورة الكلية التى يقدمها لنا النص ·

ونحن فى هذه الحالة نركز انتباهنا على مضمون النص أكثر من تركيزنا على طريقة أدائه وتقديمه ، ومن ثم لا نعرف شيئا عن المؤدى والمستمعين ولا عن الأسلوب الذى أثر به النص فى نفوسهم ، ولا كيف تقبلوه ، ولا عن رأيهم فيه ، ولا موقفهم من المشكلة الى يعرضها ، وما اذا كان قبولهم له وادراكهم لمعناه وفهمهم لما يحمله من حل للموقف ، سيؤثر على سلوكهم وتصرفاتهم فى المستقبل ·

اننا بالطبع يمكن أن نجيب على كثير من هذه النقاط ، اذا كان فى استطاعتنا أن نشهد الأداء ، وأن نشارك فيه ، وبذلك قد نستطيع أن ندرك أن المؤدى مثلا حريص فى أدائه على ايجاد علاقة حميمة بين النص الذى يؤديه وبين الخبرة والمفاهيم التى استقرت لدى المستمعين اليه ، ومن ثم يمكن أن يدفعهم الى اتخاذ موقف عقلى أو عاطفى تجاه المشكلة المعروضة والاسلوب الأمثل للتعامل معها وسوف يكون

من الطبيعى أن نتوقع بعد ذلك أن الناس سيتذكرون الى حد كبير الأسلوب الذى قدمه النص للتعامل مع المشكلة ، سواء قوبل ذلك منهم بالاستحسان أو الاستهجان · وعلى ذلك فان النص هنا يقوم بدور مهم للغاية هو عرض نموذج من الأفعال التى يمكن اتباعها ، والتى اتبعت من قبل ، سواء عن طريق الدعوة الى تقليدها ، أو تجنبها ·

ان هذا الموال الذى قدمناه له جاذبيته الخاصة التى لا شك فيها ، لأنه حقيقة فنية من ناحية ، ولأنه واقع سلوكى من ناحية أخرى · وكلا الأمرين مهم لاقناع المستمعين بقبول النص وما يمثله ، والقبول هنا هو الخطوة الأولى فى عملية التخييل أولا ، ثم التوجيه ثانيا ·

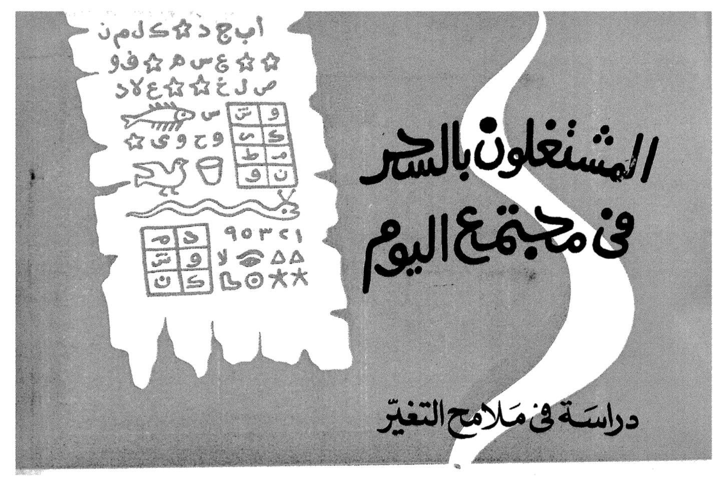
وهذا النوع من التحليل يشير الى أننا فى حاجة الى مزيد من البحث والتحليل للعروض الشعبية وللمؤدين ومجتمع الأداء ، والتى لن تفهم جميعها دون ادراك للواقع الاجتماعى الذى تنشأ فيه أو تقدم من خلاله · ولكن هذا

(٣) الصاحب : الصديق · اللى : الذى ، يفوتك : يتركك ·يقن : أيقن ، تاكد · على اللى فات : على ما مضى أو على من تركك · بيطير وبيعلى : يطير عاليا · همات : همم · يقعد يمكث · عام والا اتنين : عام أو اثنين · ولا يحود على الرمات لا يمكن أن ياكل جيفة أو شيئا نتنا ·

لا يعنى أبدا أن نركز اهتمامنا على هذه الجوانب وحدها ، لأن ذلك سيمنعنا من فهم العلاقــة بين المأثورات واســتخداماتها • اننا فى واقع الأمر لا نحتاج الى معرفة هذه الجوانب فحسب بل نحتاج أيضا الى معرفة أسباب بقاء نصوص معينة ، واختفاء أخرى ، ومدى تأثير هذه أو تلك

وينبغى فى النهاية أن نشير هنا الى أن التركيز الأساسى فى دراسة المأثورات الشعبية ينبغى ألا يتوقف عنـد دراســة الأنواع والأنمــاط الشعبية شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغى أن يمتد ليشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيهــا ، وتؤثر فيه •

ان المأثورات الشــعبية يمكن أن تكون أداة للاســـتمرار ، أو أداة للتغيير ، فما يمكن أن استخدمه لابرهن على أن أشياء معينة يجب أن يحافظ عليها كما هى لأن فى ذلك مصلحة لى وتحقيقا لهدف معين أسعى اليه ، سيستخدمه غيرى أو آخر لكى يحقق به تغييرا سلبيا ، أو ايجابيا تبعا لما يهدف اليه • ولا يســتطيع أحد **أن يجادل فى أن الفولكلور أو المأثورات الشعبية لها أبعاد وجوانب متعددة ، أهمها هذا التكامل واللقاء بين البعـد الذاتى ، والبعد الجمعى وهو ما يجب التنبه اليه ، لكى نصل الى فهم أعمـق للظاهرة ذاتها وأعنى بهــا المأثورات الشـعبية فى تجلياتها المتعددة •**



المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم

دراسة فى ملامح التغير

دكتور محمد الجوهرى

السحر والتغير :

المعتقد الشعبى السحرى كما نعرف هو أكثر عناصر التراث الشعبى مقاومة للتغير وأعصاها استجابة للتجديدات ، وأميلها الى الاستمرار والثبات . وهذا ليس صفة « سحرية » غامضة ، ولكنه أمر مفهوم يمكن تبريره ، فهى أمور خبيئة فى صدور الناس ، واذا خرجت للممارسة اليومية أو أفصحت عن نفسها فى سلوك ، فان ذلك يكون على استحياء شديد ، وبين الفرد ونفسه ، أو بين المرء وخواصه ، أو فى دائرة محدودة أشد التحديد . وهى لا تكون فى العادة محلا لكثير من الحوار والجدل بين المرء ومن يعيش معهم ، ولا مجالا للتقييم والتمحيص . ولكنها تتجمع فى صدر من يؤمن بها ، حتى تتركز ، ثم تنطلق فى صورة سلوك ، وتؤدى بشكل « خاص » ، أو سريع متعجل ، تحيطه فى أكثر الأحيان امارات رهبة وعلامات حرص زائد .

فالمعتقد السحرى ليس بضاعة معلنة ، يمكن أن تتعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت — أكثر من غيرها من عناصر التراث الشعبى — لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات . من هنا تصبح دراسة التغير الذى يطرأ على هذا النوع من المعتقدات وعلى الممارسات المتصلة بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة فى آن . ولا يمكن عقلا أن نتصور موروثا انسانيا لا يتغير ، ولذلك نسجل فى البداية هذا التحفظ العام ، وهو أن التغير فى هذا المجال بطىء وشاق وعسير ، ولكنه موجود ، وعلينا أن نجتهد لنضع أيدينا عليه .

وتعود أهمية رصدنا للتغير فى مجال المعتقدات السحرية الى أنه مؤشر لعدد من مظاهر التغير وعوامله وعملياته الدائرة فى عدد من مجالات الحياة الأخرى فى المجتمع • فالمعتقدات هى مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها اسهام فى فهم التغير فى خارجها وفيما حولها •

عناصر دراسة السحر :

ولكن كيف نتصدى لدراسة التغير فى هذا الميدان الواسع المعقد ، خاصة وأنه ينطوى على جوانب متعددة ؛ أولها ممارس السحر أو الساحر أو المشتغل بالسحر ، ثم العميل أو المواطن الذى يلجأ الى هذا الساحر ، ثم الأساليب والأدوات والوسائل والعمليات التى يتذرع بها الساحر لاحداث التأثير المطلوب فى العمل أو من أجل العميل (أى المعرفة السحرية وتكنيك الممارسة السحرية) ، وهناك نظرة المجتمع الكبير الى أطراف هذه العلاقة ، وهناك الأغراض التى توظف فيها تلك الممارسات السحرية ••• الخ •

ولن يتسع هذا المقام الا لدراسة جزئية واحدة فقط من هذا المركب نلتقطها لنركز عليها الضوء فى محاولة لتتبع التجديدات التى طرأت عليها • وقد اخترنا بعض الجوانب المتصلة بالمشتغل بممارسة السحر موضوعا لدراسة التجديد •

أهم الدراسات المعاصرة :

وقد تصدت طائفة من الدراسات العلمية الحديثة لدراسة المشتغلين بالسحر فى المجتمع المصرى المعاصر ، بعضها خص موضوع السحر باهتمامه وعنايته مثل دراسة د• سامية الساعاتى بعنوان **السحر والمجتمع** ، القاهرة ، ١٩٨٢ ودراسة منى الفرنوانى ، وموضوعها : « **دراسة انثروبولوجية لتغير المعتقدات الشعبية السحرية فى مجتمع محلى مصرى • دراسة لمدينة المحلة الكبرى** » **(رسالة للحصول على الماجستير من** كلية البنات جامعة عين شمس اشراف دكتورة علياء شكرى ، القاهرة ، ١٩٨٤) • وبعضها الآخر درس السحر ضمن طائفة من المعتقدات الشعبية ، مثل دراسة على المكاوى ، وموضوعها ، « **المعتقدات الشعبية والتغير الاجتماعى ، دراسة ميدانية على قرية سيف الدين بمحافظة دمياط** » ، (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة اشراف محمد الجوهرى ، القاهرة ، ١٩٨٢) وأخيرا دراسات كاتب هذه السطور عن السحر سواء فى دراسته الأولى (عام ١٩٦٦) أو فى آخر تلك الدراسات والمنشورة فى كتابه **علم الفولكلور** ، الجزء الثانى دار المعارف ، ١٩٨٠ • ودراسات أخرى متعددة لا حاجة بنا الى حصرها فى هذا المقام • وسوف أركز فى مقالى على عرض ملامح التغير التالية فى شخصية ممارس السحر وجوانب أدائه لعمله وعلاقته مع جمهوره •

١ ـ السحرة الشباب : ـ

الساحر التقليدى الذى عرفه مجتمعنا ، بل وأغلب المجتمعات فى شتى أرجاء العالم ، هو الشيخ المتقدم فى السن ، الذى يجاوز الخمسين أو ما حولها • وهو يحمل الى جانب وقار السن وقار الخبرة والحنكة فى معلوماته وممارساته السحرية ، ورصيدا كبيرا من الحكايات « والأسرار » والكرامات • »

ويمكن القول بأن تلك الصورة العامة مازالت صادقة وصحيحة فى خطوطها العريضة ، ولكن طرأ عليها ظاهرة جديدة هى دخول بعض الشباب (أحيانا دون العشرين ، وان كان هذا نادرا ، ولكن دون الأربعين فى أحيان أكثر) الى صفوف محترفى الممارسة السحرية •

ويحدثنا على مكاوى فى دراسته عن عدد من الشباب الذين احترفوا ممارسة الأعمال السحرية فى سن دون الخامسة عشرة ، ويحدثنا تفصيلا عن عدد منهم تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين عاما • وهى حقائق جديدة تماما على ميدان الاشتغال الاحترافى بالسحر • (أنظر صفحة ٤٩٠ وما بعدها من رسالته المشار اليها) •

وتتحدث منى الفرنوانى فى دراستها عن حدوث تغير جذرى فى مهنة السحر يتمثل فى اتجاه الشباب الى مزاولة السحر كمهنة •



ونضرب مثلا بساحر ذائع الصيت فى مدينة المحلة الكبرى بدأ دخول ميدان الاحتراف وهو فى الخامسة والعشرين ، وكان وقت اجراء بحثها قد بلغ الأربعين من عمره وأصبح يتمتع بشهرة واسعة ونجاح كبير . كما تحكى عن امرأة مشتعلة بالسحر دون الثلاثين من العمر .

هذه أمور تعد فى عالم السحر من المستحدثات تماما ، ولم تكن تخطر ببال أحد منذ ربع قرن مضى . فممارسة السحر مرتبطة « بالشيخ » ، لغة وعمرا فى واقع الأمر . فما هى عوامل هذا التحول ؟

نحن نتحدث دائما عن تداخل العناصر الشعبية فى نسيج الواقع المعاش - وأن ما نجريه من فصل بينها انما هو من أجل الدراسة وليس فصلا حقيقيا ، كذلك الحال فى تحليل هذه الظاهرة . اذ لا يمكن أن نفهم حقيقة هذا التحول الا فى ضوء المستحدثات الأخرى . كيف ؟

فالشباب أكثر تعليما ، وهو ما يعنى لدى عملاء السحرة اليوم أنهم أكثر علما ، فبوسعهم أن يدعموا امكانياتهم الذاتية أو الموروثة أو المدعاة (حسب الأحوال) بالرجوع الى أمهات الكتب السحرية ، واستخدام أكبر عدد ممكن من المصطلحات والمفاهيم السحرية ، مما يساعد ولا شك على ايهام العميل . كما يساعدهم فى وصف مجرى العمل السحرى بدقة وبكثير من التفاصيل ، مما تتأكد معه خبرتهم ، ويتدعم به موقفهم .

والشباب نتيجة هذا التعليم أكثر اعتمادا على استخدام العقاقير والمواد الطبية الحديثة مما يجعل لتدخلهم ، خاصة فى حالات معينة لا تغيب عن فطنة القارىء ، أثرا فعالا وملموسا ، يضاف بدوره الى رصيدهم ويدعم مكانتهم .. وهكذا .

والشباب - أخيرا وليس آخرا - أقرب الى فهم واستيعاب طبيعة التغيرات التى تعتور مجتمعنا المعاصر ، فهم أقدر من الكبار على فهم مشكلات اليوم الملحة ، وطبيعة الأزمات التى تواجه العميل « الآن » ، فهم لذلك أقرب الى العميل ، وأكثر راحة بالنسبة له وأكثر نجاحا معه . ولعل ذلك يقدم بعض التفسير لتلك الظاهرة الجديدة الغريبة على هذا الميدان بالذات ، حيث لم يكن يعرف الناس سوى الساحر « الشيخ » .. وكما قلت من قبل، فان تلك المكانة التى حظى بها الشباب لا تقدح فى قدرة الكبير « وسره » . ولكن التغيرات الحديثة أفسحت للشباب مكانا الى جانب الشيخ لينزل معه الى سوق الاحتراف .

٢ - الساحر المتعلم : -

تتفق كل الدراسات السابقة على أن الغالبية العظمى من محترفى السحر هم من

الأميين أو أشـــباه الاميين . دلت على ذلك دراساتنا الاولى ، كما أكدته دراسات زملائنـا وتلاميذنا من بعد .

وقد تصدم هذه الملاحظة البعض ، اذ يتساءل كيف يتعامل مع كل هذه التفاصيل الفنية ، من عناصر وأشياء ومسميات أزواج وكائنـات .. الخ وهو الأمي أو شبه الأمي ؟ والاجابة على ذلك أنه كان ممكنا في ضـــوء الاكتساب الشفاهي للمعرفة السـحرية ، فهو « يحفظ » عن أب أو معلم أو زميل قديم . وقد يخدم نفسه ، ويوسع دائرة نشاطه « بفك الخط » ، بحيث أنه عادة لايكتب ســوى بعض الحروف ، وفي القليل كلمات كاملة ، ولكنها قليلة جدا والمران عليها سهل ميسور .

ثم لاننسى أنه كان يتوجه الى جمهـــور من الأميـــين ، فليس في الأمر أي مشـــكلة على الاطلاق ، ولم يثر هذا الامر تعليقا ولا استنكارا من أحـد . ويكفي أن نتذكر أن بعض كبـــار المتعلمين يلجأون أحيـانا الى سـحرة أميين أو أشباه أميين « يكتبون » لهم حجابا أو تحويطه ، أو حروفا وأسـماء تمحى ويشربون ماءها .. الخ .

كان هذا هو النمط الشائع ، أما اليوم فقد زاحمه نمط جديد من السحرة المحترفين ، وهم اما تلاميذ في المدارس ، وأحيانا المعاهد الدينية الأزهرية ، أو المدارس الفنية الثانوية ، أو ما هو أعلى مستوى من ذلك .

فيتحدث على المكاوي عن تلاميذ في مدارس اعدادية وثانوية أزهـــرية دخلوا الى ميدان الممارسة عن طريق القراءة ، سواء الكتب أو المخطوطات ، المورثة عن بعض أقاربهم أو التي يستعيرونها من زملائهم أو من المكتبات العـامة .. الخ .

ومن ليس تلميذا بالفعل ، فأنه حصل قسطا من التعليم المنظم ســواء في التعليـم الثانوي أو الفني أو الديني .

وتتحدث منى الفرنواني عن بعض السـحرة المحترفين الحاصلين على درجات علمية من معاهد التعليـــم (ليس في السحر طبعا !) . وهي تصرخ هنا صرخة لها مغزى عميق : « ان التغير الذي حدث بالمدينة - المحلة الكبرى - والمتمثل في اقامة الصناعات قد أثر أيضا على الجوانب اللامادية ، ومنها النسق الاعتقادي السحري » (صفحة ٢٦٤ من دراستها) .

وهي تربط ظاهرة دخول المتعلمين الى ميدان الاحتراف السحري بعدد من الظواهر المستحدثة الاخرى في هذا الميدان اذ تلاحظ أنه : « تبع دخـــول المتعلمين مهنة السحر حدوث تغيرات أخرى تتمثل في صغر عمـر الممارس ، وتغير أماكن مزاولة المهنة ، واتجاه هؤلاء الممارسين الى اســـتخدام علمهـم وتوظيفه في محاولة نشر المعتقد » . فالتعليم قوة اقناع وتأثير ، وقوة علم ومعلومات ، وقوة فهم وتفاعل ، كلهـا أسلحة يمد بها التعليم صاحبه خاصة في ميدان يقوم برمته على الاقناع والتأثير وفهم العميل والتفاعل معه . ان انتشار التعليم - مازال على استحياء حتى الآن - بين السحرة المحترفين انما يمثل دعمـــا للمعتقد السـحري في البيئـة المصرية المعاصرة ، وسوف نرى من خـلال حديثنا عن بعض المستحدثات الأخرى في فقرات تالية أن هناك عوامل جديدة متعددة تتضافر لبث روح جديدة في المعتقد السحري في مجتمعنا اليوم .

ولكن هل يقتصر الأمر على هذا ؟ ان التعـليم ليس مجرد موصل الى ساحة الاحتراف ، ولكنه سبيل الى مزيد من دعم المعرفة السحرية وفتح مزيد من آفاق ومجالات العمل السحري نفسه .

تحكي لنا منى الفرنواني عن أحد السحرة المحترفـين الذين درســـتهم من المتعلمين الذي يحرص على مداومة الاطلاع على المؤلفات السحرية « ليتمكن من اجراء ممارســـات أكثر تعقيدا ، ومحاولة الوصول الى حل المشاكل التي يصعب على الممارس الأمي الوصـــول اليها » . وهذا الساحر المحترف حاصـل على دبلوم لاسلكي ، ويبذل الآن جهودا جادة لتحقيق أقصى درجات الاتصال بالسحر السفلي ، وطلب من الباحثـة كتبا حول الموضوع (بشرط أن تكون مكتوبـة بخط اليد) لأنه يرغب في التوصل الى صناعة الذهب بمساعدة الجان السفليين .

ونلاحظ بهذه المناسبة أنه برغم الاعتقاد السائد من أن السحرة فيما مضى كانوا أكثر مهارة وأقوى قدرة من سحرة اليوم ، فان بعض الناس يرى اليوم أن الممارس المتعلم الذى يعتمد على الكتب أكثر دراية ، وسره أقوى وأنفع ، من الممارس الأمى ، ويقولون عنه انه « قارىء وبحره واسع » (كما سجلت ذلك منى الفرنوانى فى دراستها صفحة ٢٦٥) ٠

٣ ـ الساحر والكتاب :

المقصود هنا كتاب السحر ، والمراد ابرازه هو طبيعة العلاقة « المعلنة » بين الساحر المحترف وكتاب السحر ٠ ففى جميع الأحوال ، أو على الأقل فى أغلبها ، هناك علاقة بين هذا المحترف وبين كتاب سحرى ما ٠ ولكن هذا الرجل كان يصر دائما على انكار هذه العلاقة ، فالخبر اليقين عن حقيقة الحالة يأتيه من الأرواح ، وهم الذين يطلعونه على موقف العميل ، وسبب مشكلته ووسائل علاجها ٠ وقد يتوسل الى ذلك بالاستخارة أو فتح الكتاب ، أو عمل المندل ٠٠ الخ ٠

المهم أنه حريص كل الحرص على ألا يبوح بأنه يعتمد فى معارفه السحرية على كتاب أو كتب بعينها ٠ وكان ساحر الأمس اذا سئل عن كيفية اكتسابه معارفه السحرية وعن مصدر خبرته التى يمتلكها أرجع ذلك الى الوراثة (ليس المقصود طبعا الوراثة الفيزيقية ، ولكن وراثة الخبرة والمعلومات عن أب أو معلم) ٠ وهذه الوراثة تتم عن طريق التلقين الشفاهى أساسا ، وقد يدعمها ويصاحبها اكتساب بعض الكتب السحرية القديمة والاطلاع عليها ٠ ثم هناك « الكشف » ، والعلاقة مع العالم «السفلى » ٠٠ الخ ٠ كما سنوضح فيما بعد ٠

الجديد أن الساحر المحترف اليوم لايتنكر للعلاقة بينه وبين الكتاب ، ولا ينكر فضل الكتاب عليه ٠ ولا عجب ـ فى ضوء التراث المعروف ـ اذا وصله هذا الكتاب بالوراثة عن والد أو استاذ ٠ ولكن العجب العجاب أن يلجأ الى مكتبة عامة ليستعير منها بعض المؤلفات السحرية ، ويتم ذلك بمبادرة شخصية منه ، ويمارس بذلك نوعا من التعليم الذاتى بأدق معانيه ٠

وقد سجلى هذه الحقيقة خاصة لدى السحرة الشباب والأوفر حظا من التعليم كل من على مكاوى ومنى الفرنوانى ، كما دلتنا عليه خبرتنا الشخصية مع بعض الحالات الحديثة ٠

ولكن هناك بطبيعة الحال طرق أخرى



للحصول على الكتاب : قد يرثه عن والده أو عن قريب ، وقد يشتريه من المكتبات العادية أو من الموالد ، وقد يستعيره من أحد الأصــدقاء ٠ (وتحكى منى الفرنوانى عن ساحر شاب أقام صلة عاطفية مع فتاة ، أخبرته فيما أخبرته بأن والدها كان يمارس مهنة السحر ، وأن لديه كتبا حول هذا الموضــوع قد تركها ومات ٠ فدفعه حب الاســتطلاع ــ دون أى نيــة الى الاحتراف فى بــادىء الامر ــ لطلب الكتب ٠ وبدأت العلاقة مع الســحر ، حتى وصلت الى الاحتراف) ٠

والمهم أن نؤكد فيما يتعلق بهذه النقطة أن ظروف الحياة المعاصرة قد أبرزت هذه الوسيلة وأفسحت لها دورا كبيرا فى وصول البعض الى طريق الاحتراف ٠ فانتشار التعليم ، وانتشار الطباعة والمطبوعات وسهولة الحصول عليها ، ووجود المكتبات العامة ٠٠ كل ذلك جعل الكتب متاحــة لمن يريد ويسرت أمام البعض أن يلج طريق الأسرار ٠

وعلينا برغم كل هذا الحديث ألا نغفل الطرق الأخرى لاكتساب المعرفة السحرية الاحترافيــة كالتلمذة ، والاتصال بالجن وطلب الاذن منهم ، فيؤذن له بالممارسة فى حدود ، والتلبس حيث تلبس الساحر روح جنى سفلى أو علوى تسخره للعمل وتساعده على تحقيق أغراضه فى خدمة العملاء ٠٠ الخ ٠

فنحن بحديثنا عن المستحدثات لاندعى أنهــا قضــت على كل التــراث القديــم ، فهذا هو المستحيل ، ولكنها أوجدت ظواهر وأنماطا لم يكن من الممكن تصور وجودها من قبل ٠

٤ ــ الساحر والتكنولوجيا الحديثة :

نحن نعيش عصر التكنولوجيــا بلا جدال ، كل شيء حولنــا تسيره الآلات ، وكل الآلات أو أكثرها تسير نفسها ، أو يمكن التحكم فيها بالبرمجة أو التوجيه عن بعد ٠٠ الخ ٠ تلك حقائــق العصر ، نلمسهــا فى الفنون ، وفى الحروب ، وفى الصناعة ، وطبعا فى السحر ٠٠ ولكن كيف ؟

أننــا نســمع كل يوم عن « دجــالين » « ومشعوذين » تكتب الصــحف عن كشــفهم والقبض عليهم يتذرعون فى عملهم بالتسجيلات الصوتية ، خاصة امكانيات التسيير والايقــاف الذاتى أو المبرمج ، والفيــديو ، والتحــكم فى الاضــاءة الكهربائيــة (باشعالها وايقافها ، وتلوينها ، وتشكيلها ٠٠ الخ) وكثير مما لسنا فى حاجة الى حصره ٠

وتخبرنا منى الفرنوانى عن ســاحر محترف يظل خارج الحجرة التى تجرى فيها الممارسة السحرية والتى يجلس فيها العملاء ، ثم تحدث فرقعة وأصوات عالية وتتطاير بعض الأدوات الموجودة فى الغرفة التى تجــرى فيهــا تلك الممارسة ٠ وقد يجعل « العمـــل يسقط فى « حجر » صاحبه وهو جالس ٠٠ وهكذا ٠ وهو فى جميع الأحوال ينبه عملاءه الى أنه لم يكن موجودا بالحجرة ، وأن ماحدث انما حدث بتأثير عزائمـــه وتلاوته وكتابته ٠٠ فيقــر الجميع ويسلمون ٠

ويحدثنا على مكاوى فى دراسته (صفحة ٥١٧ وما بعدها) عن اســتخدام الحبر السرى فى كتــابة الاعمـــال السحرية ، وممارسة هذه الألاعيب داخل قاعات المدرسة الثانوية ٠ فهناك يحركون العرائس الورق ، والحجارة والطباشير وهم جالسون فى أماكنهم ٠ (مما نجم عنه فيما بعد أن أصبح مدرسو ومدرسات هؤلاء التلاميذ السحرة يلجأون الى هؤلاء التلاميذ لقياس الأثر والبحث عن حلول المشكلات ، وتتم جلســات الاستشارة داخل قاعات الدراسة أو فى فناء المدرسة) ٠

ان ذلك ليلقى لنا الضــوء على الدور المهــم الذى تلعبه المستحدثات التكنولوجية فى مجتمع اليوم ٠ فعملاء اليوم ليســوا جميعا من الأميين ولا من البسطاء ، وخبرتهم بالحيــاة والناس ليست محدودة كما كانت فى الماضى ، والساحر المحترف محتاج الى قوة الابهار ليلقى فى قلوبهم الرعب أو يحقق لديهم الاقتناع بقواه الخارقة وبقدرته على تغيير نظام الأشياء ٠٠ الخ ٠٠ كما أن وقته اليوم محدود ، كذلك وقتهم ، لاهم يستطيعون التــردد عشرات المرات ، ولاهــم قادرون على

الجلوس اليه ساعات وأيام ، وكذلك هو · وهذه الحيل والألاعيب عامل مساعد على ذلك ·

ولكن التكنولوجيا الحديثة ليست كلها مجرد ألاعيب وليست كلهـا ابهارا فارغ المضمون وليست كلها دجلا فى دجل ·· انها يمكن أن تكون دواء فعالا ، وفيتامينات قوية ممتدة المفعول وعلاجا أكيدا لقصـور جنسى ، أو حتى دواء مضمونا لعلاج آلام الأسنان أو الروماتزم أو التهـاب الأعصاب · ذلك هو الوجـه الآخر للتكنولوجيا الحديثة الذى يستغله السحرة المحترفون فى مجتمع اليـوم لتحقيق أغراض عملائهم ، والتمكين لهم فى نفوسهم ·

لقد أوضحت كثير من الدراسات أن شئون الجنس والعواطف هى أهم أغراض لجوء العملاء الى السحرة المحترفين ، خاصـة من أجل فك المربوط · وفى هذا المجال بالذات يبرز دور العقاقير الطبيـة الحديثـة (المشتراه من الصيدلية) ، حيث يقوم الشـباب المشتغلون بالسحر بمعالجة الربط السحرى (عجز الزوج عن ممارسة الجنس) بأعطاء حقن « برندالين » التى يحصلون عليها من الصيدلية ، وذلك بعد أن ينزعونها من غلافها ، ويحقنون بها المربوط فتهدأ أعصـابه ، ويسترد قـواه الجنسـية · ولا ينسى هؤلاء السحرة الصغار أن يغلفوا هذه الحقن بغلاف سحرى حاذق ، فلا تعطى الا فى جو سحرى تملؤه العزائم ، وتصاحبه الأدعية والالفاظ الغريبة على أسماع العميل ، سوريانية وعبرية · (أنظر دراسة على مكاوى) ·

ان عمليـة الربط من بين المظاهر المتصـلة بالسحر التى يضطرد الاعتقاد فيها ، ولا تموت، ويمثل العلاج الطبى « الحديث » مظهرا فريدا من مظاهر التحديث فيها ، الذى يكسبه لها قوة اقنـاع ، وتأثيرا فى نفوس النـاس ، فهذا الاستخدام للعقاقير هو بمثـابة « تحديث » للممارسات السحرية يضمن لهـا الاسـتمرار والازدهار والحياة فى ظل بيئة جديدة متغيرة ·

٥ ـ الساحر « الأفندى » (تغير الزى) :

الصورة التقليدية لملبس الساحر المحترف هى لابس الجلبـاب ، أو الكاكولا ، أو فيما ندر الجبة والقفطان ، وغطاء الرأس هو الطاقيـة ، أو العمامة على طاقية ، أو العمامة على الطربوش· وهذه هى قطع الزى التى يظهر بها « الشيخ » لدى الممارسة وأمام العملاء ، وقد يكون فى الوقت نفسه فلاحا أو عاملا زراعيا ، يرتدى الزى الملائم للعمل ، ولكنه يتخذ هذا الزى « الرسـمى » أثناء العمل · (يستثنى من هذا الكلام عن الزى المشايخ ـ رجالا أو نساء ـ الذين تلبسهم بعض الأرواح ، فهذه الأرواح هى التى تحـدد لهـم ملابسهم ، أنواعها وألوانها وكافة تفاصيلها) ·

ولكن هذا الزى التقليـدى بدأ يتغير تغيرا جذريا نتيجة عوامل بارزة ، أهمهـا دخـول فئة من الشباب الى مستوى الاحتراف وتمسك هؤلاء الشـباب بالزى الافرنجى « البدلة » ، علاوة على سيطرة التحضر على المجتمع المصرى ، وألفة النـاس رؤية البدلة أو الملابس الحضرية كل يوم ، فى الواقع وعلى شاشة التليفزيون · ويعنى ذلك أن الزى قد خرج من دائرة عوامل التأثير فى نفس العميل ، أو المساهمة فى رسم العلاقة بين الساحر وجمهوره ، فقد أصـبح الساحر ـ كما رأينا ـ أقدر على التأثير فى ذلك الجمهور بأساليب أقوى ورموز ووسائل أكثر فاعلية · ويدلنا على مدى انتشار هذه الأزيـاء الحديثة مهاجمة السحرة الكبار فى السن لهذا الخروج على المألوف ، ويعبرون عن رأيهم بأن ذلك يفقد الشيخ هيبته ووقاره ومكانتـه فى نفوس الناس ·

وبذلك أصبح من الميسـور أن نقابل اليوم الساحر « الأفندى » بالبدلة الكاملة أو بالقميص والبنطلون ·

٦ ـ الساحر الموظف :

المعروف من الدراسات المتاحة عن السحرة المحترفين ، أن الساحر المحترف اما أن يكون شخصا متفرغا لممارسة السحر ، أو أنه يمارسه إلى جانب مهنة أخرى · والساحر المتفرغ دائما من أصحاب الشهرة والكسب الوفير ·

أما غالبية المشتغلين أمس واليوم فهم سحرة « بعض الوقت » يمارسون الى جانب ذلك أعمال قراءة القرآن بأجر ، أو الخدمة فى المساجد ، أو الوعظ ·· الخ الأعمال المتصلة بعالم الحياة الدينيـة · وقد أشـارت منى الفرنوانى الى

السحرة الذين يعملون موظفين وعمالا ، بل وعمالا صناعيين فى واحدة من قلاع الصناعة فى مصر (المحلة الكبرى) • واتضح أن نصف عدد السحرة المحترفين الذين درستهم كانوا عمالا فى مصانع المحلة الكبرى وقت اجراء البحث • كما كان من بين النصف الآخر نجارا وتمورجيا •• الخ • بينما يحدثنا على مكاوى عن سحرة محترفين تلاميذ فى المدارس الثانوية أو الفنية أو المعاهد الدينية الازهرية • وهؤلاء سنتحدث عنهم حديثا مستقلا فيما بعد •

ولكن الطريف بالنسبة لهؤلاء الموظفين والعمال أن صفتهم تلك تمثل عامل جذب اليهم ، وتوسيع دائرة المترددين عليهم ، ووسيلة للعملاء لذيوع كراماتهم « وأسرارهم » بين الناس. وكلها ضروب من العلاقات العامة التى تعمل على ازدهار عملهم ورواجه •

وتشير منى الفرنوانى الى أحد السحرة المحترفين الذى يعمل فى أحد المصانع بالمحلة الكبرى ، اذ يوضح هذا الشيخ أن شهرته فى ميدان العمل السحرى ترجع الى زملائه فى المصنع ، « حيث مرض أحد الزملاء فى بداية تعلمه لمهنة السحر • فقرأ له بعض القراءات السحرية فشفى فى الحال ، وهلل زملاءوه ، وانتشرت شهرته فى المصنع الذى يعمل به منذ ذلك الحين » • (صفحة ٢٧٣) •

٧ ـ الساحر « التلميذ » :

رأينا أن الساحر المحترف كان ممن يرتبط بمجال الدين بشكل ما ، ولكنه هامشى عادة ، فهو ليس سوى فئة دنيا من أبناء هذا الميدان • ولذلك قد لانعجب أن يرتقى مستواه مع تقدم الحياة والبشر ، ويصبح الساحر المحترف واحدا من طلبة المعاهد الدينية • ولكن أن يصبح تلميذا بالمدرسة الثانوية أو الفنية ، فذلك تغير سريع وعنيف وغير متوقع ، لأنه مضاد للفكر الرشيد ولرسالة التنوير التى يحملها التعليم الى الناس •

تسجل دراسة على مكاوى عددا ليس بالقليل من تلاميذ المدارس الذين يحترفون ممارسة السحر (المقصود أداء العمل السحرى بأجر أو بمقابل عينى أو خدمى ، ولمن يطلبه من الناس دون تميز) • بدأ بعضهم ممارسة السحر فى سن الثانية عشرة ، وكثيرون منهم فى الخامسة عشرة ، وبعضهم بعد ذلك بقليل •

والباعث لدى أصغرهم على دخول حلبة هذا السباق الخطر هى قصة حب لتلميذة زميلة ، أراد أن يتوسل الى قلبها بالأعمال السحرية ، وبدأ الطريق باحثا عن الحب ، وانتهى محترفا لممارسة الاعمال السحرية •

والغالب على دوافع اشتغال هؤلاء الصغار بهذه الأعمال هو المغامرات العاطفية وما يرتبط بها ، ثم تحقيق مكانة خاصة لدى زملاء المدرسة، ثم بين المدرسين (نعم المدرسون !) وأخيرا لدى الجمهور العام • هكذا تتابع الحلقات لنجد قرية من قرى محافظة دمياط يتربع على عرش السحر الاحترافى فيها بضعة شباب بين الخامسة عشرة والعشرين •

واحد بدأ وحيدا فى البداية ، ثم أغوى زميلا له ، واجتمعا بعد ذلك عند زميل ثالث • والتقى الثلاثة بصبى رابع فى نادى الشباب بالقرية (!) عند اجتماعهم لممارسة الرياضة (حمل الأثقال) • وقادهم الرابع الى الطريق الحقيقى لاكتساب الخبرة والمعارف السحرية غير الكتب ـ التى كانت متوفرة بين أيديهم ـ وأقصد التلمذة على أحد السحرة الأطول باعا والأقوى سرا •• فقادهم الى شاب هو الآخر طالب بالمعهد الدينى ، وكونت هذه المجموعة «فريقا» بالمعنى الصحيح ، توزعت بينهم الأدوار ، وأعطى لكل الدور الملائم له ، وفارقهم اثنان وتعاون الباقيان ومازالا لكى يدعم كل واحد منهما جهد زميله ويكمله (انظر صفحة ٤٩٣ من دراسة على مكاوى) •

وهؤلاء الشباب هم الذين يتذرعون بالوسائل التكنولوجية الحديثة من مؤثرات صوتية وضوئية وأحبار سرية وآلات وأدوية وعقاقير طبية وهم بالمقياس التجارى ناجحون ناجحون !

٨ ـ الساحر فى زيارة منزلية :

الساحر التقليدى يجلس عادة فى بيته ، فى

حجرة مخصصة لهذا الغرض ، تكفل له قدرا من الخصوصية مع عملائه ، وفيها بعض لوازم العمل كأدوات الكتابة ، والأوراق ، وأحيانا بعض الكتب ، والمصحف ، ومبخرة ٠٠ الخ ٠

والقاعدة المتبعة أن يلجأ اليه صاحب الحاجة، وان كان من الممكن أن يستدعى هو الى بيت العميل فى ظروف معينة ، خاصة حالات المرض الشديد ٠

ولكن السحرة الشباب اليوم يفضلون « الزيارات المنزلية » ، لأنه لم يتوفر لأحد منهم بعد ، البيت المستقل ٠ بعضهم يمارس العمل فى قاعة الدرس ، أو فناء المدرسة ، وأغلبهم يذهب الى العميل فى بيته ٠

وقد سجل هذه الظاهرة الجديدة كل من على مكاوى فى دراسته على القرية ، ومنى الفرنوانى فى دراستها عن المدينة الصناعية ٠ ولاحظا استمرار تمسك كبار السن من السحرة بممارسة عملهم فى بيتهم حسب النظام التقليدى السائد ، واتجاه غالبية الشباب الى الانتقال الى بيوت العملاء ٠

ونسوق منى الفرنوانى فى التدليل على ذلك أسبابا عدة منها : انتشار التصنيع والتعليم مما جعل الأفراد أكثر وعيا وادراكا ، ومن ثم أصبح اقناعهم بالممارسات السحرية يتطلب أسلوبا مختلفا عن ذى قبل ، يقوم على قوة البرهان ووضوح اجراءات الممارسة السحرية (قدر الامكان) ٠ ومن هنا كان اتجاه الساحر الشاب الى ممارسة عمله فى منزل العميل لكى يعطى هذا العميل قدرا من الشعور بالأمان ، فهو فى داره ، ولا يمكن بالتالى أن يخضع لأى خدع ٠ ثم أن علاقة الألفة التى تنشأ بين الساحر والعميل تلعب دورها فى اقناع هذا العميل بأهمية العمل السحرى وجدواه ٠ والأهم من ذلك أن وجود الممارس داخل منزل العميل يوفر للممارس نفسه أمانا قانونيا ، لأنها تخلع عنه صفة احتراف الدجل وتجعل تعقبه أمرا غير ميسور على رجال الشرطة ، ويقلل من خطره فى نظرهم ٠ ثم أنه فى حالة اكتشافه يكون له أكثر من مخرج قانونى ينفى عنه أى جريمة (من وجهة النظر القانونية) ٠

ولا يمكن أن نقلل من أهمية هذا التجديد ودلالاته البعيدة ، لأن ممارسة السحر كانت ترتبط دائما برهبة المكان ، وسيطرة الخوف على نفس العميل ، وايمانه بمكانة الساحر المحترف وسطوته ٠٠ الخ ٠ ولكن هذا الغموض وهذه المخاوف لم يكن من المعقول أو من الممكن أن تستمر فى ظل المجتمع المعاصر المتفتح الذى تكشفت فيه كل الأسرار وتفتحت كل الأستار بفضل التعليم من ناحية ، والديموقراطية من ناحية أخرى ٠٠ الخ ٠ ولذلك يمكن القول بأن هذا التغيير أصبح بمثابة أداة لاطالة عمر الممارسة السحرية ووسيلة لاستمرارها فى ظل ظروف جديدة ٠

٩ ـ « فيزيتة » الساحر :

أقصد الأجر الذى يحصل عليه الساحر المحترف نظير أدائه العمل ، سواء فى بيته أو فى بيت العميل ٠ والمعروف أنك اذا سألت ساحرا محترفا كبيرا فى السن عن أجره ، رفض الاعتراف بأنه يأخذ أجرا عن عمل ، لأنه يقدم « خدمة » ، وأنه لا ينتظر عليها أجرا ٠ وقلة قليلة لا تأخذ أجرا فعلا ٠ والمقصود أنهم لايأخذون أجرا فوريا (أى يدفع عقب تقديم الخدمة السحرية)، أو لا يأخذون أجرا نقديا (لأنهم يتلقون هدايا أو خدمات) ، أو ليست لهم « تعريفة » ثابتة محددة ٠ أما الباقون فيتقاضون أجورا ، تتفاوت حسب متغيرات كثيرة (★) ٠

تلك هى أهم ملامح نظام دفع الأجر للساحر المحترف فى ظل الظروف التقليدية ، وحتى الماضى القريب ٠ أما الآن فقد شهد هذا النظام تغيرات لها دلالتها اذ أصبح المبدأ السائد لدى الجميع هو تلقى أجر عن أى عمل سحرى يقوم به الساحر المحترف ، وأن هذا الاجر فى تزايد

★ يتفاوت الأجر حسب مقدرة العميل ومكانته الاجتماعية والاقتصادية ، كما يتفاوت هذا الأجر تبعا لنوع الشكلة التى يعانى منها العميل وضخامتها أو تعقدها كذلك يتفاوت حسب طبيعة العمل السحرى المطلوب ، فأجر حجاب أقل من الأجر المطلوب لفك عمل . أو كتابة « حصن أو تحويطة لمنع السحر ، ٠ الخ ٠

مضطرد ،ليلاحق الارتفاع المستمر فى الاسعار ، شأنه فى ذلك شأن كل الخدمات . (دون أن ينفى ذلك استمرار وجود الأجر العينى لدى بعض الممارسين حتى اليوم) .

كما أن هذا الأجر يتجه الى أن يتخـذ طابعـا موحدا ثابتا عند نفس « الشيخ » ، فلم يعد يتخذ الطابع الفردى المتغير ، أى يتغير سعر الخدمة فى ضوء شخصية طالب هذه الخدمة ، ولكنه يصبح موحدا بالنسبة للجميع ، انه يتخذ شكل « الفيزيتة » عند الطبيب .

والقاعدة أن يدفع العميـل هـذه الفيزيتة الثابتة (فلكل ساحر طبعا تعريفته الخاصة ، كالأطبـاء أو غيرهم) عند أول زيـارة ، وهى الزيارة التى يتم فيها عرض المشكلة ، وربمـا الاكتفاء بتقديم المشورة الأولية ، أى العلاج المطلوب أو المعالجة المطلوبة . أما اذا اقتضى الموضـوع تقديم المزيد من العلاج ، أو القيـام بمزيد من الأعمال السحرية ، أو اجراء المزيد من الزيارات .. الخ ، فان كل خطوة يكون لهـا أجـرها (بناء على اتفاق خاص) .

فأجـر السـاحر المحترف له الآن ملامح مستحدثة واضحة ، أنه يتجـه الى أن يصـبح نقديا فى الأسـاس ، ويتخذ الشكل الثابت المحدد ، وهو فى تزايد متصل لأنه كما أوضحت كافة الدراسات المعاصرة ، أصبح الاجر الذى يتقاضاه الساحر هو مورد رزقه الأساسى، وعليه تعتمد معيشته هو وأسرته .

★ ★ ★

خاتمـة :

وبعد .. تلك بعض ملامح التجديد المهمة لدى المشتغلين بممارسـة السحر فى المجتمع المصرى ، عرضنا لها فى عجالة ، وهدفنـا أن نفهم بعض ما يجرى فى هـذا القطاع المهم من قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وأن نخرج من هـذا الفهم بنتيجة عميقة الدلالة مؤداها أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وتمكن لنفسها وسط ظروف معيشـية اجتماعيـة واقتصادية جديدة تتسـم بمزيد من التعليم والتنوير والحداثة ، فى ظروف كان المفروض أن تطمس هذه المعتقدات السحرية ، أو تضعف من قوتها ، ولكننا رأينا بوضوح كيف أنها تجدد قوتها ، وتدعم وجودها وتستمر فى الحياة حتى اليوم . ولا نريد أن نتشاءم ونقول أنها تكسب كل يوم أرضا جديدة « وعملاء » جددا .

علينا أن نتأمل ـ بعيدا عن هذا المقال ـ عوامل هذا الاستمرار وديناميات هذا التجديد ، هل تأتى من هذه المعتقدات من الداخل أو أنهـا تحدث بفعل قوى خارجيـة ، أعنى من خـارج دوائر المشتغلين بالسحر .

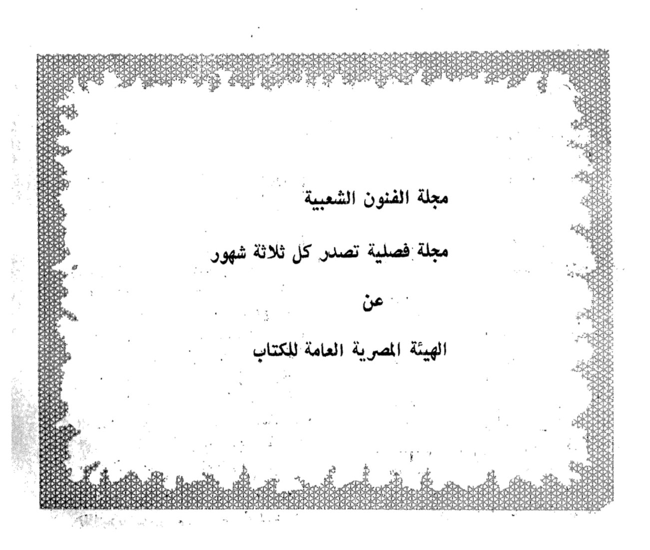
هل لما تكتبه الصحافة اليوم ، خاصة الصحف القومية الواسعة الانتشار دور فى هـذا ؟ هل فعـلا أخذت وسـائل الاتصال الجماهيرى دور أجهزة التنشئة الاجتماعية التقليدية ، كالأسرة، وبدأت تعمل على دعم هذه المعتقدات فى نفوس الناس . قـد يقول قائل ان كتابة مثل هـذه التحقيقات عن كرامات هذا الولى أو الشـيخ



أو حتى « المشعوذ » مقصود بها توعية الناس وكشف هؤلاء المحتالين ، أو مجـرد الاثـارة واجتذاب القراء ·· ولكن هل تسير أمور الناس بالنوايا الطيبة والأمنيات الحسنة ، أم أن العبرة بالنتائج الواقعية والآثار الملموسة ·· فالواقع الأكيد أن كثيرا من عملاء المشـايخ والسـحرة يسمعون عنهـم للمرة الاولى من الصـحف ، أو يتأكد لدى الكثيرين منهم « سر » هؤلاء الناس الطيبين بمـا يقرأونه فى الصـحف · فتلك الوسـائل تلعب دورا مهمـا فى نشر المعتقـد السحرى والممارسـات السحرية ولكن لهـذا الموضوع حديث آخر ·

أم أنه يتعين علينـا لكى نفهم حقيقة هذا التجـديد وديناميـاته أن نعيـد فحص بعض مفاهيمنا ومسلماتنا كالتعليم والتنوير والتحديث ·· هل يؤدى نظامنا التعليمى الراهن فعلا الى تنوير العقول ومحـاربة الخرافة ودفع الجهل والفكر الغيبى غير المستنير ، أم أنه يمر بهذه العناصر المنـاوئة للتحديث ـ مرور الكرام ، ليدخل الى رؤوس المتعلمين كجزئيـات وتفاصيل دون أن يقتحم عقولهم وقلوبهم كقوة تحديث وتنوير حقيقية ·

على من يقـع اللوم فى تجديد هذه القوى السحرية لقوتهـا ؟ ذلك السـؤال ليس من اختصاصنا كدارسين لعلم الفولكلور ، ولكنـه ثمرة جانبية لما نبذله من جهد ونتوصل اليه من نتائج · نطرحه على المثقفين ليتأملوه ، ويمعنوا النظر فيه ، ويرتبوا عليه النتائج الواجبة ·



عادات دورة الحياة عند بلاكمان في كتاب

« فلاحو الصعيد »

د . علياء شكرى

مقدمة :

يعرض هذا المقال لجانب من كتاب «فلاحو الصعيد» الذى ألفته الانثروبولوجية البريطانية الآنسة ونيفريد بلاكمان ، ويحمل عنوانا فرعيا هو : « حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة خاصة الى رواسب العصور القديمة » (١) • وقد صدر الكتاب عام ١٩٢٧ ـ وقدم له الأنثروبولوجى البريطانى الكبير ماريت بمقدمة قرظ فيها موضوع الكتاب ، ومؤلفته ، ومنهجها فى تاليفه • أما الكتاب نفسه فيحوى ـ عدا مقدمة المؤلفة ـ ثمانية عشر فصلا تغطى الحياة التقليدية لفلاحى الصعيد ، بجوانبها المختلفة ، تشغل نحو ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير ، علاوة على بعض الفهارس المهمة المفيدة •

والآنسة بلاكمان دارسة متخصصة للأنثروبولوجيا فى جامعة أوكسفورد ـ وكانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها كان يجرى بعض الحفريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم • وقد امتدت الفترة التى جمعت فيها مادة كتابها ست سنوات من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٦ ، أى حتى قبل عام واحد من ظهور كتابها • ولذلك يتضح لنا أن مؤلفة الكتاب لم تكن تكتب انطباعات رحالة فى مجتمع غريب ، ولم تكن تدون فى هذا الكتاب مذكرات رحلة لها بين فلاحى الصعيد ، ولكنها كانت باحثة فولكلورية انثروبولوجية محترفة تملك ناصية فن البحث الأنثروبولوجى وتحافظ على صلتها الدائمة بجامعتها وأساتذتها وزملائها فى أوكسفورد وفى المجتمع العلمى البريطانى آنذاك بشكل عام وليس أدل على ذلك من أن نشاطها البحثى هذا كان يتم بتمويل من بعض الهيئات العلمية البريطانية التى ذكرتها وقدمت لها الشكر فى مقدمة كتابها •

فنحن اذن لسنا بصدد عمل من أعمال الهواة أو الرواد ، ولكننا بصدد تقرير بحث علمى كتبه باحث محترف . وعلى هـذا الأساس ستكون نظرتنا الى مادة الكتاب . فأول مزايا هذا الوضع أن العمل الذى بين أيدينا يدور فى اطار محدد فى غاية التحـديد . فهو ليس عن الفـلاحين المصريين ولكنه عن فلاحى الصعيد . وهو كذلك تحديد لجانب معين من جوانب حياتهم التقليدية . ثم هو ليس استعراضا تاريخيا شاملا ، ولكنه عرض لحياتهم المعاصرة فقط ، وقد أكدت المؤلفة ذلك فى عنوان كتابها ، وفى مقدمته ، وفى كل فصل من فصوله . أما الاشارات الى أوجه الشبه بين الحياة المعاصرة والواقع التاريخى القديم فقد ضمنتها فصلا مستقلا فى نهاية الكتاب .

ومع ذلك فاننـا لا نعفى بلاكمان من الاتهـام الرومانسى الذى لابد أن نتفق عليه فى البداية . وهى أنها شرعت تجرى بحثها وفى رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة المصرية منـذ أقدم العصور حتى العصر الحديث . ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هى التى دفعتها لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عايشتهم ، لكى تتمكن من التدليل عليها بشكل علمى .

ولكننا نقر فى الوقت نفسه ، وبالوضـوح نفسه ، أن بلاكمان لم تقع ضحية هذا الوهم ، أى أنه لم يؤثر على سلامة وصفها ولا أمانته . ولا على تحليلاتها ، ولا على اختيارها لموضـوعات الدراسة . أما عن التزام الدقة فى جمع المعلومات وفى عرضـها فهى أمـور نتوقعهـا من باحث متخصص ، ومع ذلك فقد أكدتهـا المؤلفة فى مقدمتها بوضوح لا لبس فيه ، حيث قالت :

« لقد بذلت أقصى الجهـد كى التزم الدقة الكاملة فى كل ما قررته فى هذا الكتاب . فقد أعتنيت بالسؤال عن كل عادة أو معتقد تناولتها فى هذا الكتاب واستوثقت منها قبل أن أدونها على الورق » . (صفحة ٩ من الكتاب) . **ولكنها تطلب مع ذلك من أصدقائها المصريين أن يراجعوا كل ما كتبته ، وأن يصححوا لها كل ما قد تكون أساءت فهمه ، ويكتبوا لهـا بذلك دون تردد .** حيث أشـارت بحق الى أن الباحث الميـدانى الأنثروبولوجى والفولكلورى مهما كانت درجـة خبرته ومهمـا كان ثراء تجاربه فى البحث من الممكن أن يتعثر فى فهم ظاهرة أو تحليل جزئية من جزئيات ثقافة المجتمع الذى يدرسه . ففى حياة كل شعب بعض الجوانب أو المناطق التى يمكن أن تظل مغلقة على أى باحث خاصة لو كان أجنبيا عن ذلك المجتمع . ولا شـك أن ذلك تواضع من المؤلفة ، ليس بمستغرب على العـالم المدرب الخبير .

وقد حظى موضـوع العـادات والتقـاليد الشـعبية بالجانب الأكبر من اهتمـام بلاكمان . وقد كان من الطبيعى أن نجـد هذا الموضـوع ممتـدا ومتشـعبا يستحوذ على عدد كبير من فصـول الكتاب . فقـد تنـاولت العـادات فى الفصل الثانى عن النساء والأطفال ، وفى الفصل الرابع عن الميلاد والطفولة ، وفى الفصل الخامس عن الزواج والطلاق ، وفى الفصل السابع عن الموت — وفى الفصل السادس عشر عن الأعياد الدورية على مدار العام . تلك هى الفصول التى خصصت بأكملها لتناول العادات ، ومع ذلك فان هناك فصولا أخرى — على امتداد الكتاب — جاءت بها اشارات متفرقة الى بعض العادات والتقاليد . ولذلك لا نبـالغ اذا قلنا أن حوالى نصف مادة الكتاب مما يدخل ضـمن موضـوع العـادات الشعبية .

ونظرا لضخامة الكم الذى قدمته من المعلومات عن العادات والتقاليد الشعبية فأننى سوف اقتصر فى العرض التالى على تناول جزء منه فقط هو ذلك المتصـل بعـادات دورة الحيـاة ، مرجئة استعراض بقية موضوعات الكتاب الى مقـالات أخرى .

أولا : الميلاد والطفولة :

لقد قدمت بلاكمان معالجة ممتازة لموضوع عادات الميلاد ورعاية الطفل وتنشئته على امتداد الفصل الرابع من كتابها « فلاحو الصعيد » . فبدأت بالاشـارة الى مكانة الطفل فى المجتمع المصرى بوجه عام ، والى اهتمام الأسرة كلهـا بالطفل ، وتفوق مكانة الطفل الذكر على الأنثى بصفة عامة .

ثم بدأت تستعرض عادات الميلاد ابتداء من ظهور أعراض الحمل . وركزت بصفة خاصة على **الوحم** فأشارت الى حرص الفلاحات على تعليـق صـور أشخاص ذوى وجوه جميلة والنظر اليها

طوال مدة الوحم لكي تنجب المرأة أطفالا يشبهونهم في جمال الوجه والشخصية (٢) • والوجه الآخر لهذا المعتقد أن تتجنب المرأة الحامل النظر الى الأشخاص قبيحي الأوجه أو المشوهين ، خوفا من أن يولد الطفل على نفس الصورة • كما كن يتجنبن رؤية الميت خوفا من موت الطفل بعد ولادته (صفحة ٦٢ من الكتاب) ويعرف المعتقد الشعبي بعض الممارسات التي يجب أن تؤدى في حالة حدوث ذلك فجأة أو عن غير قصد من المرأة الحامل • اذ يكسر العقد الذي ترتديه في رقبتها • وتفرط حباته ، ويرش ماء على وجهها • ومع خصوبة الملاحظات التي عرضتها عن الحمل والوحم الا أنها أغفلت تماما الاشارة الى بعض الموضوعات المهمة المتصلة بالحمل : مثل **اعلان الحمل ، واكتساب الحامل حقوقا جديدة** بعد دخولها في الحمل ، والأعمال التي تتجنبها الحامل طوال مدة حملها • وطبيعي أن العناصر الأدبية الشعبية في مدة الحمل لم تظفر منها بالاهتمام الواجب ، ومنها على سبيل المثال الأغاني التي تغنى للحامل •

وقد حظي موضوع الوحم باهتمام بلاكمان فأشارت الى الفكرة العامة للوحم ، والى خطورة عدم الاستجابة لرغبات المرأة الحامل المتوحمة حيث يظهر شكل المادة التي تتوحم عليها ولا تحصل عليها على جسد الطفل الوليد • من هذا مثلا أن تظهر ثمار الفاكهة على جسم الطفل • فاذا توحمت على عنب ، تظهر على جسد الطفل حبات عنب ، تتلون بنفس لون العنب في موسم ظهوره (صفحة ٦٢ من الكتاب) ، وذلك نقلا عن أحد الاخباريين • أما هي نفسها فقد شاهدت وحمة رمان على جسم طفل • وذكرت من الأشياء المشتهاة في فترة الوحم : اللحم ، والعنب ، والرمان ، والطين ، (ويسمى طين ابليس) •

وانتقلت بذلك الى الكلام عن عملية الولادة نفسها • فلاحظت حرص أم الحامل وقريباتها على مساعدتها أثناء عملية الولادة ، واستعانتهن بالقابلة في بعض الأحيان • وأشارت الى أن القابلة اذا حضرت فانها تحضر معها كرسي الولادة (وقد نشرت صورة له ، دون أن تقدم له وصفا دقيقا) • (صفحة ٦٣ من الكتاب) • واذا لم يتيسر الحصول على كرسي الولادة ، فان القابلة تستعين بالغربال وهو يؤدي دورا أيضا في عملية السبوع •

وهناك بعض الممارسات التي تلجأ اليها المرأة اذا تعسرت عملية الولادة ، من هذا أن تزحف المرأة الحامل المتعسرة تحت جمل سبع مرات • ومنها أيضا أن يغسل الزوج كعب رجله اليمنى في ماء وتشرب الحامل المتعسرة هذا الماء ، ثم يلف القرية سبع مرات دون أن يكلم أحدا • (أنظر صفحة ٦٧ من الكتاب) •

ومع أن المؤلفة قد أجادت في وصف عملية الولادة وشرحت اجراءات مواجهة الولادة العسرة ، الا أنها أسقطت من اعتبارها عددا من الموضوعات المتعلقة بالوضع مثل : علامات الوضع ، ودلالة توقيت الوضع (العناصر التي يستبشر بها وتلك التي يتطير منها) ، والطعام الذي يقدم للوالدة والأذان في أذن الطفل ••• الخ •

بعد أن يخرج الجنين من رحم الأم ، تقوم احدى النساء الموجودات بقطع الحبل السري : وقد اهتمت بلاكمان بتفسير المعتقد الشعبي الخاص بالحبل السري حيث يعتبر « الولد الثاني » أو أنه طفل لم يكتمل نموه • وتلك ملاحظة مهمة من بلاكمان لأنها تفسر لنا اهتمام الممارسة الشعبية الشديد بالتصرف في الحبل السري والخلاص • والحرص على رميهما في المياه الجارية ، أو دفنهما في مكان بعيد ••• الخ • وتتبع المرأة سلوكا معينا ان كانت ترغب في أن ترزق بطفل جديد (وهي حريصة على ذلك دائما) • في هذه الحالة تدفن المشيمة تحت العتبة ، وتخطو فوقها ثلاث أو خمس أو سبع مرات (أهمية الرقم الفردي) لتدخل الروح في جسدها وتلد مرة أخرى • ويتم دفن المشيمة مع رغيف من الخبز ورطل من الملح توضع جميعا في وعاء من الفخار ، وتغطى بغطاء من الفخار أيضا (يكون وعاء آخر عادة) • ويدفن كل ذلك تحت أرضية البيت لتجنب وصول القرينة اليه • (أنظر صفحة ٦٣ من الكتاب) •

بعد ذلك تتعرض الوالدة حديثا لعدد من الممارسات والقيود التي تستهدف الحفاظ عليها وعلى وليدها • وعلى رأس المخاطر التي تتعرض لها هي ووليدها في هذه الفترة عملية المشاهرة •

: لهذا السبب يحظر أن تدخل على الوالدة حديثا أى امرأة فقدت وليدها حديثا (خوفا من موت الوليد الجديد) ، وضرورة اخراج القطة التى فقدت أبناءها فى المنزل (والا مات الوليد أو انقطع اللبن من ثدى الأم) ، وعدم الدخول باللحم على الوالدة حديثا قبل مرور ٧ أيام على الوضع (وان حدث ذلك فان على الوالدة حديثا أن تخرج من البيت وتخطى اللحم ثلاث مرات) كما يحظر دخول الزوج غرفة زوجته الوالدة الا بعد انقضاء سبعة أيام على الوضع .

وان حدث وخولفت بعض تلك القواعد ، فان هناك ممارسات مضادة لعلاج ومواجهة الأخطار التى تترتب على ذلك . فالمرأة التى يقل لبنها تخرج لزيارة بعض الحجارة المقدسة فى يوم جمعة ، وتدعو ليعود لبنها يتدفق من جديد (٣) . كما تصنع النساء صلبانا من العجين تعلقها النساء الأقباط على جدران البيت لاخافة القرينة والأرواح الشريرة بوجه عام . (صفحة ٦٩ من الكتاب) . وتشير بلاكمان الى انتشار تلك الممارسة عند الأقباط فقط .

ومن الطبيعى أن يستأثر السبوع بما يدور حوله من طقوس ومعتقدات باهتمام المؤلفة . فالسبوع هو أولا مناسبة تلقى الطفل أول حمام فى حياته ، لأنه يحظر غسل الطفل الا بعد اتمام سبعة أيام من عمره . والقابلة التى استقبلته هى التى تقوم بعملية الحمام هذه وتجهز مياه الاستحمام منذ الليلة السابقة على السبوع ، فتوضع فى ابريق خاص الى جوار الطفل والأم . ويطلق على هذا الماء : « مية الملائكة » ، ويقصد بالملائكة هنا قرين الزوج ، وقرين الزوجة ، وقرين الوليد . ويزين هذا الابريق بزينات تختلف فى حالة الفتاة عن الولد . فبالنسبة للولد يزين بالسبحة ويوضع عليه منديل أخت المولود . وبالنسبة للفتاة يزين بعقد ذهبى .

ولا يغسل جسم الطفل كله وانما يكتفى بيديه ورجليه ووجهه فقط خوفا من البرد . وقد يؤجل حمام الطفل سنوات لهذا السبب . ونحن نستطيع أن نتخيل طبعا الآثار السلبية لهذا الاعتقاد الخاطىء . والطريف أن نعلم أن الماء الناتج عن هذا الحمام يعطى لأحد الرجال فى سن والد الطفل لكى يعيش الطفل عمرا طويلا كعمر هذا الرجل .

وفى عشية السبوع أيضا توضع ثلاث سلال فى كل منها شىء من الملح وسبعة أنواع من الحبوب وتترك كلها لتبيت فى حجرة الوالدة والوليد . وقد يوضع فى أحدها خبز على شكل كعك مصنوع من حلقات (شكل دائرى مفرغ الوسط) .

وفى يوم السبوع نفسه يوضع الوليد وبعض الحبوب فى غربال ويحرك على نحو معين ، ثم ترفع الحبوب ، وتتجول المرأة التى تحمل الغربال بالطفل فى المسكن وترش الحبوب وهى تردد « الصلاة على النبى » . (صفحة ٧٩ من الكتاب) . وتكون القابلة قد كحلت الطفل وألبسته عقدا مكونا من كيس به سبع حبوب وجزء من الحبل السرى وبعض الحبوب المأخوذة من السلال السالفة الذكر .

ويوم السبوع هو يوم تسمية الوليد الجديد . وعملية التسمية هى أهم وقائع هذا اليوم . وتميز فى حديثها بين احتفالات التسمية عند المسلمين والأقباط . فالأقباط يحتفلون بذلك بتعميد الطفل فى الكنيسة ، ويتم الاحتفال بالنسبة للبنت بعد بلوغها ثمانين يوما من العمر ، والولد عند بلوغه أربعين يوما . وتشرح طقس التعميد المتبع فى هذا المناسبة (صفحة ٨٤ من الكتاب) .

أما بالنسبة للمسلمين فيختار الاسم الجديد للوليد بايقاد أربع شمعات تسمى كل منها باسم معين مرشح لاطلاقه على الطفل ، وأحيانا تختلف الوان الشمعات الأربع ، فتكون كل منها بلون مختلف عن الشمعات الأخرى . والشمعة التى تبقى الى النهاية هى التى يختار اسمها لكى يطلق على الوليد الجديد . وهذا الاسم هو الذى يبلغ للسلطات كاسم رسمى ليقيد فى سجل المواليد . ولا يقام احتفال بعيد ميلاد الطفل الا بالنسبة للأطفال الذين رزق بهم أهلهم بعد انتظار طويل وتتركز احتفالات عيد ميلاد الطفل فى ذبح ذبيحة ، واقامة وليمة للاحتفال وتلاوة القرآن ... الخ .

وواضح أن بلاكمان قد أولت موضوع السبوع اهتمامها ، وكتبت عنه كتابة مستفيضة وقدمت فيه تفصيلات جديدة وان أسقطت بعض الموضوعات المهمة التى يتصل أغلبها بالجوانب الأدبية والفنية : كأغانى السبوع ، والأسماء الشائعة والمفضلة ، وأسماء التحقير ، والأسماء

المكروهة ... الخ وكلها موضوعات ذات اتجاه أدبى لم تكن تتفق والاتجاه العام للباحثة .

يلى ذلك فى الاهتمام عملية قص شعر البطن ، أى قص شعر الطفل لأول مرة . وهى عملية تحاط بكثير من الطقوس والقيود ، لأن الشعر كما نعلم هو أحد مخلفات الانسان التى ترتبط بوجوده ويمكن لمن يتحكم فيها (بالسحر) أن يتحكم فى الطفل نفسه ، وبالتالى يؤثر على حياته أو مستقبله . والمتبع أن يقص شعر البطن ويوهب لأحد المشايخ (اذا كان الطفل مسلما) أو لأحد القديسين (ان كان الطفل قبطيا) . وفى بعض الأحيان يوهب شعر طفل مسلم لقديس مسيحى والعكس بالعكس . وذلك من مظاهر تبادل الاعتقاد فى القديسين والأولياء بين المسيحيين والمسلمين .

ولا يوجد سن محدد لقص شعر الطفل ، اذ يختلف التوقيت من حالة لحالة ، ربما حسب ظروف الأسرة . ولكنها عندما تتم تحاط بكثير من القيود . فعند المسيحيين يقوم بقص هذا الشعر الأقباط ، ويقوم بها أحد القساوسة بنفسه .

وتصف بلاكمان مشاهدتها لأحد الاحتفالات لقص شعر الطفل لأول مرة ، فى احدى قرى الفيوم . وأشارت بصفة خاصة الى توزيع خبز ولحم على المشتركين وعلى الفقراء . كما كان من عناصر هذا الاحتفال الغناء والرقص والطبل واطلاق الزغاريد . علاوة على أن الحلاق الذى يقوم بهذه العملية يتقاضى مكافأة مالية كبيرة . ونجد كثيرا من أوجه الشبه بين العناصر الاحتفالية عند المسلمين والأقباط .

ويتم التصرف فى شعر البطن الذى تمت حلاقته بحذر شديد ، حيث يدفن بعناية بقرب مقام الولى أو بالقرب من الكنيسة (صفحة ٨٦ من الكتاب) . واذا كان الطفل عزيزا على والديه (كأن يكون قد ولد بعد طول انتظار ، أو ولد ذكرا بعد عدة اناث ... الخ) فان عملية قص الشعر تتم على نحو مختلف . حيث يحدث أن يترك جزء من الشعر دون قص (على هيئة شوشة فى وسط الرأس ، أو مقدمتها ، أو على الجانبين) . ويوهب شعر الطفل لولى معين ، فلا يقص الا فى مولد هذا الولى . واذا تعذر الوفاء بهذا النذر ، فان تلك الخصلات تترك لقصها بهذه المناسبة عندما تتاح الفرصة لتحقيق ذلك . وان كانت هناك تفسيرات واحتمالات مختلفة وكذلك دلالات مختلفة لهذه الخصلات . فترك خصلة أمامية فى رأس الطفل يعنى فى الفيوم ـ على نحو ما تروى المؤلفة ـ أن هذا الطفل وحيد . وذلك خلافا لممارسة النذر التى أشرنا اليها .

ومن أوجه الاختلاف بين ممارسات المسيحيين والمسلمين فى عملية قص الشعر أنها تتم عند الأقباط فى توقيت محدد ، بعد التعميد مباشرة . أما بالنسبة للمسلمين فليس لها وقت محدد كما أشرنا . (صفحة ٨٧ من الكتاب) . كما تسبق عملية قص الشعر تحنية يدى الطفل وقدميه قبل يوم الاحتفال بيومين .

وبعد أن تتم عملية قص الشعر لا بد من أن يأخذ الطفل حماما . ويرتدى طاقية خاصة ، ويركب على ظهر حصان بالمقلوب (أى أن يكون وجه الطفل موجها تجاه ذيل الحصان) ، وتصاحبه الموسيقى الى أن يصل الى مكان الاحتفال فى البيت . وتشرح تفاصيل ذلك (انظر صفحة ٨٨ من الكتاب) . ولم تنشر بلاكمان شيئا عما يتبع بالنسبة لشعر البنات . خاصة عندما يراد تكثيفه أو جعله ينمو بغزارة ، كأن يقص مرة لينمو بعد ذلك غزيرا ، أو يدهن بطلاء أو نباتات أو عقاقير معينة لتحقيق الهدف نفسه .

وهكذا نرى أن بلاكمان قد أجادت فى عرض كثير من العادات والمعتقدات الدائرة حول الميلاد والطفولة ، وان كانت قد أغفلت الاشارة الى بعض عناصر هذا الجانب من التراث : فهى لم تشر الى تدريب الطفل على القدرات المختلفة ، كالمشى والكلام ، ولم تناقش موضوع فطام الطفل ، ولا عملية التسنين والظواهر المصاحبة لها ، ولا العاب الطفل ، أو الختان . وطبيعى أنها لم تشر الى أغانى الأطفال ، سواء أغانى هدهدة الطفل ، أو تلك التى يغنيها الكبار للأطفال فى أثناء الملاعبة أو التى يرددها الأطفال فيما بينهم أثناء لعبهم .

ثانيا : الـــزواج

تركزت معالجة بلاكمان لموضوع الزواج والطلاق فى الاشارة الى سن الزواج ، وحرية الفتاة فى

الاختيار ، والزواج المفضل ، وحفل الزواج ، وسهولة الطلاق وأسبابه ٠

ففيما يتعلق بسن الزواج لاحظت الحرص على تزويج الفتاة فى سن صغيرة ، بل ان الارتباط يحدث أحيانا على تزويج أطفال عندما يكبرون ويبلغون السن المناسب ٠ ولا تهتم الأسرة اطلاقا بالتناسب بين سن الزوجين ، فيمكن أن يتم تزويج الفتاة برجل فى سن والدها أو جدها ٠

ولما كان الزواج يمثل رغبة عزيزة لكل فتاة ولأسرتها فان كل أسرة تلجأ الى اجراءات وممارسات معينة لتيسير زواج البنت التى لا يتقدم أحد للزواج منها أو يتأخر زواجها لسبب أو لآخر ٠ ويأتى على رأس تلك الأساليب بطبيعة الحال اللجوء الى السحرة والمشايخ لعمل الأعمال التى تحقق هذا ٠ (عرضت لبعض الأمثلة على صفحة ٩٠ من الكتاب) ٠

أما بالنسبة للزواج المفضل فابن العم هو أفضل زوج لأى فتاة ، اذا كان ذلك متاحا وممكنا وان لم توضح المؤلفة درجات القرابة الأخرى التى تلى ابن العم ، اذا لم يوجد أو تعذر الاقتران به لسبب أو لآخر ٠

وتناولت المؤلفة بالشرح المفصل اجراءات الخطوبة ، وحفل الزواج ، وارسال الجهاز ، وموكب العروس الى بيت العريس ٠٠ الخ (٤) ٠ وانتبهت فى هذا العرض الى بيان الفروق بين المسلمين والأقباط من ناحية وبين الطبقات الاجتماعية وبعضها من ناحية أخرى ٠ وشرحت كذلك الممارسات التى يقوم بها العريس مع أصدقائه لكى يلحقوا به فى الزواج ، أو يقومون هم بها معه لتحقيق الغرض نفسه ٠ ولكنها أغفلت فى الوقت نفسه الكلام عن المهر ، ودور وسيط الزواج ، والمعايير التى يجب توافرها فى العروس ، والمواعيد التى يفضل فيها اجراء الخطوبة أو اتمام الزواج ٠٠٠ الخ ٠

وبالسهولة نفسها التى يتم بها الزواج ، بل بسهولة أكبر ، يمكن فض الخطوبة أو فض رابطة الزواج عن طريق الطلاق ٠ وطبيعى أن يلفت هذا الموضوع نظر الباحثة باعتبارها تنتمى الى ثقافة مسيحية تقيد الطلاق تقييدا شديدا أو تحظره تماما ٠ وأشارت الى فرض الزوجة طلب الطلاق ، وأسباب ذلك كما استعرضت الأسباب التى تدفع الرجل الى تطليق زوجته ، وعلى رأسها عدم الانجاب باعتباره السبب الأول لهذه الظاهرة ٠

ثالثا : طقوس الخصوبة :

اذا كانت خصوبة المرأة لها كل تلك الأهمية ، لأن عقم المرأة هو سبب تطليقها غالبا أو سبب الزواج عليها ، فان من المنطقى أن تحظى **طقوس الخصوبة** بمكانة خاصة فى الممارسة الشعبية ، خاصة عند النساء ٠ وهذا هو موضوع الفصل السادس الذى اقتصرت فيه بلاكمان على مناقشة هذا الجانب ٠ فأشارت فى البداية الى انتشار طقوس الخصوبة فى كل ثقافات العالم ، وأننا نستطيع أن نرصد بعض ظواهرها منذ أقدم عصور التاريخ ، حيث تعتمد الحياة القبلية على القوة العددية للقبيلة وخاصة من الذكور ٠ ولكن المصريين المحدثين يتميزون علاوة على هذا الاهتمام العام بالخصوبة بحب الأطفال حبا شديدا ، والحرص عليهم أشد الحرص ٠

وتلجأ النساء الى عدد من الممارسات كى يرزقن بالأطفال ، فيحملن التمائم خاصة من الزجاج الأزرق (الخرزة الزرقاء) ٠ وقد وصفت بلاكمان بعض تلك التمائم التى كانت عبارة عن بعض البقايا المصرية الفرعونية وتحملها النساء ويعتقدن فى قوة تأثيرها ٠ (أنظر صفحتى ٩٨ ـ ٩٩ من الكتاب) ٠

كذلك تعتقد النساء فى قوة الآثار المصرية الفرعونية الأخرى كالأهرامات والمعابد وغيرها من الأطلال ٠ فيذهبن اليها وتدور حولها السيدة العاقر سبع مرات ٠ وأشارت بلاكمان الى أنها لا تدرى السبب فى ذلك ، ولم تستطع أن تحصل على تفسير معقول (٥) ٠

ومن الطبيعى أن قوة المشايخ والأولياء والقديسين تلعب ـ فى نظر المعتقد الشعبى ـ دورا بارزا فى اكساب الخصوبة للمرأة العاقر ، أو المحافظة عليها بالنسبة لمن تملكها بالفعل ٠ وكثيرا ما ترتبط مثل هذه الزيارات لأضرحة الأولياء بنذور معينة توفيها المرأة اذا تحقق لها

الانجاب ٠ ويكون النذر عادة عبارة عن ملابس لتغطية ضريح الولى أو للتعليق بداخله ، أو شموع تقاد فيه ، أو زيت للمصباح الذى يضيئه ، أو نقود توزع عند ضريحه أو تقدم لخادمه ٠ أو طعام يوزع عند ضريحه ٠٠٠ الخ ٠

وكما أن هناك أولياء ميتون يعتقد أنهم قادرون على تحقيق ذلك فهناك أيضا أشخاص أحياء يتميزون بخصائص معينة يمكن التماس بركتهم لاكساب الخصوبة (٦) ٠ وتشير بلاكمان الى أنهم كانوا يتبركون بها هى نفسها لهذا الغرض ٠ (وهذا أمر مفهوم فى ضوء أن المعتقد الشعبى يضفى على « الغريب » أو « القادم من بعيد » أو « المختلف » سمات وقوى فوق طبيعية) ٠

وتلعب القبور العادية دورا بارزا فى هذا الصدد ، فالخضة التى تحدثها للمرأة العاقر أو « المتعوقة » تساهم فى علاجها ٠ ولذلك تتردد المرأة على منطقة المقابر ، وتتخطى على مقبرة ، أو ميت ، أو بالذات طفل ميت ، سبع مرات لتحقق هدفها فى الانجاب ٠ وقد قدمت بلاكمان تفسير الأهالى لهذه الممارسة ، اذ يعتقدون أن تخطيتها فوق جثة الطفل الميت تسمح بدخول الروح الى جسم المرأة مرة أخرى ، فيحدث الانجاب ٠ (أنظر صفحة ١٠١ من الكتاب) ٠

ويرتبط بذلك الممارسة الدائرة حول الماء المتخلف عن غسل الميت ، حيث تخطيه المرأة العاقر أو تغتسل به للغرض نفسه ٠

ومن طقوس الخصوبة الأخرى اتباع أسلوب مختلف للدفن لتحقيق الغرض نفسه ٠ من هذا مثلا أن يعمد الأقباط أحيانا الى دفن الطفل المتوفى فى لحد ويهال التراب عليه لضمان الحصول على طفل جديد ٠ أو دفن الطفل المتوفى فى وعاء فخارى تحت أرضية احدى الغرف لتحقيق الاخصاب ٠

وكما أشرنا من قبل الى الحجارة المقدسة التى تزار لمنع المشاهرة للمرأة الواضعة حديثا ، كذلك تزار تلك الأحجار للحصول على طفل ٠ وتزورها المرأة يوم الجمعة وتؤدى عندها بعض الممارسات لهذا الغرض (أنظر صفحة ١٠٦ من الكتاب) ٠

وتدخل بعض أنواع النبات فى طقوس الاخصاب ، حيث يؤخذ طلع النخيل الذكر الصغير ، ويخلط بالماء ، ثم يشرب وفق قواعد معينة ، فيحقق خصوبة المرأة ٠ وفى أحيان أخرى تستخدم المرأة أحد أجزاء الحيوان لتحقيق هذا الغرض ٠ حيث تأخذ الأم التى تريد انجاب طفل آخر قطعة من جلد ثعلب وتلمسها برأس ابنها الوليد ٠

والمعروف دائما من دراسة علم الفولكلور أن كل ممارسة ايجابية يمكن أن يكون لها الوجه الآخر السلبى ، فكما أن هناك طقوسا للخصوبة ٠ يعرف المعتقد الشعبى أيضا كثيرا من الممارسات التى تستهدف تعويق الانجاب ، أو منعه ، أو تأجيله ٠ وقد أشارت بلاكمان فى هذا الفصل الى بعض الممارسات التى يدخل فيها زيت الخروع، أو تلجأ فيها المرأة الى الساحر (وذلك أساسا لعمل « عمل » يعوق امرأة أخرى عن الحمل ، انتقاما منها) ٠ ولكن الطبيعى أن طقوس تعويق الخصوبة أو التقليل منها أقل انتشارا من طقوس الاخصاب التى أسهبت المؤلفة فى معالجتها فقدمت اسهاما حقيقيا فى فهمها والقاء الضوء عليها ٠

رابعا : عادات الموت

قدمت بلاكمان معالجة كاملة لعادات الموت والحداد ٠ وقد غطت موضوعها بالتفصيل (يمثل الفصل السابع كله من الكتاب) **منذ وقوع حالة الوفاة حتى اجراءات الحداد** ٠ ولا عجب فى ذلك فقد أدركت ، على الأقل من خلال ثقافتها الواسعة فى التاريخ الفرعونى ، كما أدركت من خلال معايشتها لواقع الفلاحين فى الصعيد مدى احتفال المصريين بالموت واهتمامهم بطقوسه وما يدور حوله من ممارسات ٠ ولا شك أن فهم موضوع كالموت يعد من أوضح الأمثلة على ما قصدت اليه بلاكمان فى مقدمتها من أن فهم الحياة المعاصرة للمصريين يمكن أن يساعدنا على فهم الصور والنصوص الفرعونية التى نعثر عليها فهما أفضل ٠ فالثقافة الفرعونية قد احتفلت بالموت كما لم تحتفل به أى ثقافة أخرى فى العالم (٧) ، ومن الطبيعى أن تلقى العادات نفسها اهتماما مماثلا من أحفادهم المعاصرين ٠

وقد بدأت بلاكمان استعراضها لعادات الموت بوصف المشهد الذى يحدث عند وقوع حالة وفاة٠

اذ يحرص المحيطون بالميت على اعطائه شربة ماء ، ويسعدون لو تقبل ولو رشفة منها . ثم يقوم الموجودون عندئذ بعد أن يتحققوا من الموت ، باغلاق عينى المتوفى وفمه وربط ساقيه . ويعمد أهل الميت الى ذبح حيوان وتلطيخ دمه على المكان الذى وقعت فيه الوفاة . ثم يوزع اللحم على الفقراء . أما من لا يستطيع شيئا كهذا ، فيكتفى بذبح فرخة ، وكذلك بالنسبة للأطفال تذبح فرخة أيضا . ولكنهم يحرصون فى جميع الأحوال على تلطيخ مكان حدوث الوفاة بدم الحيوان أو الطير المذبوح . أما ملابس الميت فانها تنزع عنه قبل الغسل ، وتغسل وتعطى « للفقى » (استخدمت بلاكمان لفظ الفقى للدلالة على الشخص الذى يقوم بالغسل ، والتكفين وقراءة القرآن ، وهذا استخدام غير دقيق ، ولا بد من مراجعته ميدانيا) .

ومن الطبيعى أن يعقب ذلك مباشرة الاعلان عن وقوع الوفاة ، وتلك مهمة تتكفل بها بعض النساء الأقارب أو الجيران وكذلك بعض الندابات اللائى يدرن فى شوارع القرية وهن يصرخن ويولولن رافعات أياديهن بمناديل سوداء ، أو زرقاء ، أو خضراء . وبعضهن يلف القرية سبع مرات لهذا الغرض . وبذلك تأخذ القرية كلها علما بواقعة الموت . فالصراخ هو الطريقة المعروفة لاعلان الوفاة ، ولم تشر بلاكمان الى طرق أخرى كالمنادى أو المؤذن (الاعلان من على مئذنة المسجد بأن فلان ابن فلان قد مات) ... الخ . (أنظر صفحة ١٠٩ من الكتاب) .

بعد ذلك تبدأ عملية تجهيز الميت ، والتسلسل الطبيعى لها يبدأ بالغسل . ويحرص الناس عادة على الحصول على ماء الغسل من مصدر خاص (له قداسة أو بركة معينة) ، فيجلبونه من مسجد أو بئر مقدسة أو ترعة منسوبة لأحد الأولياء . وأشارت هنا أيضا الى أن الفقى هو الذى يقوم بالغسل ويحصل فى مقابل ذلك على ملابس المتوفى والصابون المتبقى من عملية الغسل . والطابع العام لعملية التجهيز هو ضرورة انجازها بأسرع ما يمكن ، لما نعلمه من أن « اكرام الميت دفنه » ، وكذلك لأن حرارة الجو فى صعيد مصر تحتم هذا الاسراع . وطبيعى أن نتصور أن بلاكمان لم تشهد عملية غسل ، لأنها لم تتحدث عن خطوات العملية ، ولا على الأدعية والنصوص التى تتلى أثناء القيام بها ، ولم تشرح كيفية التصرف فى مخلفات الغسل (وان كانت أشارت فقط الى كيفية التصرف فى الصابون) . وتلك جوانب أساسية ومكملة للموضوع .

وتتبع عملية التكفين عملية الغسل . فتوضح لنا المؤلفة أنواع الكفن ، وألوانه ، وعدد القطع . وهى فى ذلك تلقى بالا الى البعد الطبقى ، والبعد الدينى ... الخ المتغيرات التى تؤثر على عملية التكفين . والحديث عن الكفن يؤدى الى الحديث عن « الخشبة » أو النعش الذى يحمل عليه الميت من البيت الى القبر . وهذه الخشبة محور لعدد من المعتقدات والممارسات الشعبية ، وهى لذلك من القطع غير العادية فى القرية ، والتى يلتفت اليها أى دارس لحياة الفلاحين .

وبعد أن تكتمل عمليات تجهيز الميت تبدأ الجنازة . ويتصل بهذا الموضوع الكلام عن النعش وتزيينه ، وحمله ، وترتيب المشتركين فى الجنازة ، ومشاركة النساء وحدودها ، ومظاهر الحزن المختلفة التى يبديها المشتركون . وهى مظاهر حادة وكثيرة فى الصعيد : **فالنساء يصبغن أيديهن ووجوههن وأذرعهن بالنيلة وتضع المرأة الطين على رأسها وصدرها** ، ويلوحن بالمناديل أو « الطرح » السوداء ، وتنطلق حناجرهن بالصراخ بأقصى ما يستطعن ، الى حد أن بعضهن يفقدن أصواتهن مؤقتا — بعد الجنازة من شدة الصراخ والعويل . (أنظر صفحتى ١١١ — ١١٢ من الكتاب) .

ويتصل بالجنازة الكلام عن صلاة الجنازة ، فأوضحت مكانها وزمانها وكيفيتها . والكلام فيها محدد لأن الممارسة دينية فى طابعها العام وتفاصيلها وليست فيها اختلافات جغرافية ولا اجتماعية تذكر .

أما الموضوع المرتبط بالجنازة والغنى بالمعتقدات الشعبية فهو سرعة سير الجنازة ، أو كما يقولون سرعة النعش ، على أساس أنهم يتصورون ان السرعة أو البطء ان حدث فهو لثقل النعش أو خفته ، فهى رغبة الميت فى التعجيل بنزول القبر أو رهبته من ذلك وتخلفه وتقاعسه . ويعرف المعتقد الشعبى المصرى فى كل مكان حكايات

لا تنتهى عن النعوش الطائرة ، أو تلك التى تسمرت فى مكانها كالصخر ولم يستطع الرجال زحزحتها لخوف صاحبها من أعماله القبيحة فى الدنيا أو انتظارا لقدوم شخص عزيز عليه لم يودعه (أم أو أب ينتظران وصول ابنهما ليودعهما ... الخ) ويعرف المعتقد الشعبى أيضا عددا من الأساليب التى تهدف الى معالجة الموقف والانتهاء بالجثة فى هدوء الى القبر . (من ذلك مثلا الدوران بالنعش عدة مرات بحيث يفقد الميت داخل النعش الاحساس بالاتجاه . فلا يعود يعرف أنه متجه الى القبر وذلك حسب التفسير الشعبى طبعا) .

بعد ذلك يدور الحديث عن القبر نوعه وشكله وهندسته ... الخ . وقد لاحظت بلاكمان أن شكل القبر ونوعه يختلف حسب طبيعة الأرض التى يبنى فيها القبر . فاللحد هو الشكل الشائع فى الأراضى الصحراوية ، أما فى الأراضى الزراعية وبالقرب منها فتبنى غرف تحت الأرض ، تختلف فى حجمها ومساحتها ونوعية مبانيها تبعا للمستوى الاجتماعى الاقتصادى للأسرة . وفى حالة وجود غرف ، فان احداها أو بعضها تخصص للرجال ، ومثلها للنساء .

بعد أن تتم عملية الدفن ينتقل الموضوع تلقائيا الى الحداد وصور التعبير عن الحزن . فيلفت نظر الباحثة مظاهر الحزن الشديد الذى تبديه النساء من نواح ، ولطم ، وصراخ ، وأداء حركات ايقاعية منتظمة بالجسم . فوصفتها جميعا وصفا تفصيليا .

وتستمر « المحزنة » فى العادة سبعة أيام أو ثلاثة حسب الظروف . ومادة الاحتفال الرئيسية فى كل ليلة من ليالى المأتم هى تلاوة الفقى لبعض آيات القرآن الكريم (ويحصل فى مقابل ذلك على شىء من المال والسجائر والقهوة) .

وفى اليوم الثالث للوفاة يحضر العريف الى البيت لترتيل القرآن بهدف التأكد من خروج الروح من المنزل . (فى بعض المناطق الأخرى يحدث ذلك فى الليلة الأولى للوفاة ، وليس فى الليلة الثالثة) .

وتلتزم نساء الأسرة ورجالها ببعض القيود فى الملبس والمأكل والعادات الشخصية والاجتماعية طوال فترة الحداد . وقد أشارت المؤلفة الى بعضها ولم تشر الى البعض الآخر . فلاحظت أن أهل الميت لا يوقدون نارا للطبخ طوال فترة الحداد ، ولكنها لم تشر مثلا الى القيود فى الملبس (من حيث الألوان أساسا) .

وتعد زيارة القبور من أبرز مظاهر تعبير الأحياء عن حزنهم على الميت وتكريمهم لذكراه

ويزور فلاحو الصعيد قبور موتاهم فى اليوم السابع حيث يوزعون « الرحمة » باسم الميت (على روحه) على الفقراء ، وهى تتكون أساسا من خبز أو كعك . وهناك يدعون « الفقى » الى تلاوة القرآن مقابل حصوله على جزء من الرحمة وشىء من المال . وتتكرر هذه الزيارة فى اليوم الخامس عشر واليوم الأربعين .

وعلاوة على هذه الزيارات القريبة على تاريخ وقوع الوفاة ، هناك زيارات دورية تتم بعد ذلك بشكل منتظم ، طالما ظل الأحياء على وفائهم لذكرى فقيدهم . وتسمى مثل هذه الزيارة الدورية « الطلعة » على الميت . وتتم فى العادة يوم الخميس أو الجمعة (بسبب الاعتقاد بأن روح الميت تحضر الى قبره فى ذلك اليوم) . (انظر صفحة ١١٧ من الكتاب) . وتصحب النساء معها « الرحمة » ومعها شىء من سعف النخيل والحلويات عند الأغنياء . وهناك يدعون الفقى لتلاوة القرآن ، وقد تنهمك بعض النساء فى تكرار مشاهد العويل والصراخ ، خاصة اذا كانت الوفاة حديثة العهد أو الميت عزيزا بشكل خاص . كما يناجين الميت ويسلمن عليه . وتستمر « الطلعة » نحو ساعتين أو ثلاث ساعات فى كل مرة .

ومع اجادة المؤلفة فى وصف الطلعة وتفاصيلها ، الا أنها لم تتنبه الى القيام بهذه الزيارات فى بعض المناسبات الدورية المحددة على مدار العام . من ذلك مثلا حرص الناس (النساء خاصة) على الطلوع على ميتهم فى أول رجب ، ونصف شعبان ، وعيد الأضحى ، وعيد الفطر ... الخ ، وتقتصر بعض الأسر أحيانا على تلك الزيارات الدورية ، حيث لا تسمح لها ظروفها أو أوضاعها للطلوع الأسبوعى المنتظم . ولكن هذه الفقرة جاءت دقيقة ومفصلة رغم هذه الثغرات البسيطة .

ويكفى أن نذكر لها ـ فوق ما سبق ـ التفاصيل والملاحظات الدقيقة التى أوردتها من مأتم الأقباط ومظاهر التعبير عن الحزن عندهم ، فهى اسهام علمى عظيم الشأن لم تلتفت اليه كثير من الدراسات التى تناولت عادات الموت ٠

تلك أبرز ملامح معالجة الأستاذة بلاكمان لموضوعات دورة الحياة فى كتابها «فلاحو الصعيد»

وسنحاول أن نغطى بقية موضوعات العادات والتقاليد وغيرها من موضوعات دراسة الفولكلور التى عالجها هذا الكتاب معالجة ممتازة فى مقالات تالية باذن الله ٠

---

(١) Winfried S. Blackman. The Fellhin of Upper Egypt, their religious Social and Industrial life to-Day with Special Reference to Survival from Ancient times», George G. Harrp and Company Ltd., London 1927.

(٢) وقد اشارت بلاكمان الى ملاحظة طريفة حيث كانت الفلاحات الحاملات ينظرن اليها كثيرا لكى ينجبن أطفالا على هيئتها وجمالها ٠ انظر الفصل الرابع من الكتاب ، خاصة ص ٦١ ـ ٦٢ ٠

(٣) اشار محمد الجوهرى فى دراسته للأولياء الى أن هناك صورا متعددة لتقديس الأولياء فى المجتمع المصرى ، فهناك الأولياء الأحياء والأموات ، وهناك الأولياء الرجال والنساء ، وهنـاك علاوة على الانسان تقديس لعناصر طبيعية : كالأشجار المقدسة (شجرة العذراء) ، والعيون المائية ، وبعض قطع الحجارة (بعض الأحجار المقدسة فى المنيا) ، وبعض كهوف أو مغارات الجبال ٠٠٠ الخ ٠ انظر مزيدا من التفاصيل عند : محمد الجوهرى علم الفولكلور ٠ الجزء الثانى (دراسة المعتقدات الشـعبية) ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ٠

(٤) لم يكن تركيزها متوازنا فى عرض مختلف الموضوعات او تناول مختلف عناصر حفل الزواج ٠ فنراها مثلا اسرفت فى وصف رقص الفتيات فى الحفل (الرقص الشرقى) ، وكيفية ادائه ولبس الفتـاة التى ترقص ، وتحية جمهور الحفل لها ٠٠ الخ ولعل غرابته بالنسبة لها هى التى دعتها الى ان توليه هذا الاهتمام الكبير ، الذى جاء احيانا على حساب جوانب أخرى من الحفـل لم تنـل حظها من الوصـف والتفصيل ٠ انظر مثلا صفحة ٩٣ من الكتاب ٠

(٥) ليست هذه الظاهرة سمة فريدة للقرى التى زارتها بلاكمان ، ولا هى مقتصرة على المصريات المحدثات ، ولكنها معروفة منذ العصور الوسطى ٠ وتسمى تماثيل الفراعنة أحيانا « المساخيط » (أى مخلوقات سخطها الله على هذه الحالة » ، كما يعتقد أن المعابد والهياكل الفرعونية هى مقر للجان والعفاريت والأرواح ٠ فهى التى شيدتها ، وهى التى يلتمسون منها النفع والمساعدة ٠ انظر محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ٠ الجزء الثانى ، دراسة المعتقدات الشعبية . مرجع سابق ٠

(٦) من هذا مثلا الأولياء الأحياء ، أو المجاذيب ، أو ضعاف العقول ، أو أشخاص عاديون ولـكن لهم سمات معينة مثل ذلك الذى يكون عمه خاله ، انظر المرجع السابق لمزيد من التفاصيل ٠

(٧) من الواجب أن أردف تلك الحقيقة بملاحظة اخرى مكملة لها ، وهى أن المصريين القدماء لم يكونوا يهتمون بالموت فى ذاته ، ولـكن باعتبـاره هو المقـدمة الطبيعية للدخول فى ، عالم الحيـاة الأبدية التى سوف تستمر فى اعتقادهم بعد المحاكمة العادلة فى الآخرة الى ما لا نهاية ٠ ومن هنا الاهتمام بالقبور ، وذلك بسبب الحرص الشديد على الجثة لكى تعود اليها الحياة ٠ ومادام الانسان سيعيش من جديد ، فهو فى حاجة الى ثروته وذهبه وأشيائه الخاصة ، فالقبر هو مكان المحافظة على كل هذا ٠ وقد كشفت الدراسات الحديثة للدين الفرعونى أن المصرى القديم كان يهتم بالموت من أجل الحياة التى ستأتى بعده وتدوم الى الأبد ٠ وذلك خلافا لما كان يزعم فى الماضى من تأكيد اهتمامهم بالموت وحسب ، فذلك يعطى بطبيعة الحال صورة مغايرة للحقيقة ، انظر مزيدا من التفاصيل عند علياء شكرى ، عادات الموت فى مصر ، عرض فى كتاب المؤلفة نفسها ، التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوربية ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٠ ٠



الطب الشعبى في قرية أعطو الوقف

عبد العزيز رفعت

قرية أعطو الوقف هى احدى قرى مركز بنى مزار – محافظة المنيا • وهى قرية متوسطة المساحة متوسطة عدد السكان ، يعمل معظم أهلها بالزراعة ويندر سفرهم الى الخارج على العكس من اهالى بعض القرى المجاورة ، بها الآن الى جوار المدرسة الابتدائية مدرسة اعدادية وبنك قرية وجمعية تعاونية ، ووحدة صحية ونادى ريفى • ولأهلها علاقات وثيقة بالمدينة ونسبة التعليم بها منخفضة قياسا الى بعض القرى الأخرى •

★ ★ ★

لئن كنا الآن لا نستطيع بحال أن نحدد البدايات التى أخذ فيها الانسان يتعامل مع الأمراض الا أن بعض المحفوظات من أوراق البردى المصرية ، وبعض النقوش والصور ومنها الموجود على معبد الدير البحرى بالأقصر ، تؤكد أن قدماء المصريين كان لديهم معلومات كثيرة عن التداوى بالأعشاب والعقاقير الطبية الشعبية المستخلصة من النبات أو الحيوان • ومن ذلك ، على سبيل المثال ، تحضير منقوع بذور « أبو النوم » المعروف علميا باسم « الخشخاش » كمسكن للآلام ، ولا يزال هذا المشروب حتى الآن يستخدم فى بعض قرى مصر كمهدىء للآلام المعوية ، كما اكتشف العلماء – داخل قبر رمسيس الثالث – ثلاث بذور لنباتات كانت تستخدم لهذا الغرض هى بذور نباتات البشنين واللفاح والخشخاش كما كانوا يستعملون أيضا نشارة خشب الأرز للتغلب على الامساك وجذع شجرة الرمان للقضاء على الدودة الوحيدة ، والكولشيك لعلاج النقرس ، والخردل لتفادى الجنون ، والثوم لمقاومة العفن وزيت الخروع لتنمية الشعر ، كما كانوا يستخدمون من العقاقير ، عسل النحل مع مرارة الثور وكبده ، ودهن بعض

الحيوان ودمه ، وألبان البقر والحمير والماعز والنساء وغير ذلك مما لا تفى بحصره هذه العجالة ، وكما مارس القدماء من المصريين هذه المهنة ، وخاصة كهنتهم ، مارسها الهنود الأقدمون أيضا وبرعوا فيها ، ومنهم على سبيل المثال الحكيم « سرسروتا » الذى اشتهر فى هذا المجال كما أن حكماء اليونان ، ومنهم الكثيرون الذين أخذوا عن مصر القديمة ، قد وضعوا المؤلفات فى التداوى والعلاج منذ القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد ، وأشهرهم فى ذلك : أبقراط ثم ديسقوريدس وأندروماكس الأصغر ، ورأس البغل الملقب بجالينوس ، أما فى بابل فقد اشتهر « دويدرس البابلى » الذى هذب المفردات اليونانية ونقلها الى السريانية ثم جاء « اسحق بن حنين النيسابورى » فعرب اليونانيات والسريانيات وأضاف اليها مصطلح الأقباط . ثم جاء الحكماء العرب فزادوا على هذه المؤلفات ، وتوسعوا فيها عن طريق الاختبار والتجريب وفى مقدمتهم الشيخ الرئيس « ابن سينا » والامام محمد ابن زكريا الرازى . ومن اليونان انتقل الطب الى أوربا ، ولقلة المعلومات المتاحة عن مصر فى ذلك الحين ، اعتبر كثير من علماء الغرب أن أصل حضارتهم هى حضارة الاغريق ، جاهلين أو متجاهلين الأصول الحقيقية لهذه الحضارة الاغريقية ، ولقد لعبت الفتوحات والحروب ، والاتصال الثقافى بين الشرق والغرب دورا مهما فى هذا المجال اذ تبودلت الخبرات والأفكار والعلاجات ، وفى القرن الخامس عشر كثرت المؤلفات عن التداوى والعلاج وازدادت زيادة فائقة بفضل اكتشاف الطباعة فى ذلك الحين ، فلما ازدهرت الكيمياء فى بدايات القرن الماضى ، وصار باستطاعتها استخلاص الأملاح والأحماض وغيرها من المواد الكيميائية من مصادر عضوية وغير عضوية بدأ الطب الشعبى فى الانحسار مفسحا المجال شيئا فشيئا للتداوى بالكبسولات والأقراص والأشربة والمساحيق وغير ذلك من الأدوية العصرية للطب الحديث .

وهذه الأسماء التى أوردناها من الحكماء والمطببين ، والفلاسفة والسيمائيين ، كانوا علماء تلك العصور ، وكان ينظر اليهم من قبل العامة بالاحترام نفسه الذى ننظر به الآن الى رجالات عصرنا من صيادلة وأطباء وكيميائين وعلماء ، وفى الوقت الذى كان فيه العامة يتعاطون النباتات والأعشاب والوصفات الطبية الشعبية الأخرى ، كما تواترت اليهم من أسلافهم لعلاج ما يصيبهم من أمراض ، كان هؤلاء العلماء ينظرون فى كليات هذا العلم وكيفيته ، وقوانين افراده وتركيبه ، وما ينبغى أن يكون عليه الدواء ، وأوصاف المقطع والملين ، واسمه ، وماهيته ، وأصله ومرتبته ، ودرجته ، ونفعه ، وضرره ، ودفع هذا الضرر بغيره تركيبا أو مزجا أو اتباعا أو ابدالا أو غير ذلك مما لم يكن فى علم العامة ولا فى مستطاعهم ، وكما أخذ هؤلاء العلماء عن العامة أدويتهم وعقاقيرهم وبحثوا فيها وزادوا عليها وقالوا بحرارتها أو برودتها ويبوستها أو رطوبتها ، ودرجات ذلك، وكيفية عمله فى الطبائع والأمزجة وصلاحية الحار للبارد والرطب لليابس والعكس ، بما يمكن ادخاله تحت باب العلم أو بداياته ، أخذ العامة عن العلماء كذلك ، ما صلح من أدويتهم وعقاقيرهم ووصفاتهم ، وأدخلوه فى ثقافتهم بما يتناسب وهذه الثقافة ويتسق مع أبنيتها، بالحذف أو الاضافة أو التعديل أو التبديل أو غير ذلك .

الاتجاه الى الطب الشعبى :

بعد أن ازدهرت الكيمياء واستطاعت أن تحلل النباتات والأعشاب لمعرفة المواد الفعالة فيها واستخراجها منها أو تركيبها كيماويا من مصادر أخرى غير عضوية بدأ الطب الشعبى فى مناطق كثيرة يتراجع سريعا فى وجه هذا المد العلمى الجارف . وكان من المفروض أن يتجه العلماء ــ خاصة فى الدول النامية ــ الى المواد الطبية الشعبية التى تم اختبارها تقليديا خلال عدة أجيال متتابعة دون أن تؤدى الى أية مضاعفات جانبية ،

لتحديد نوع المواد الكيماوية بها وكميتها وامكانية استخلاص هذه المواد واستخدامها فى العلاج بما يوفر على هذه الدول الملايين من الدولارات التى تنفقها على استيراد الدواء من الخارج ، ولعلها النظرة غير المشفوعة بالاحترام لكل ما هو شعبى • هى التى ندفع ضريبتها الآن ، وسنظل ندفعها ، ما لم نصحح هذه النظرة ونتجه الى هذا الكنز الشعبى الثمين، لمعرفة أسراره ، واستكناه رموزه ، واستجلاء خوافيه ، وهو أمر قد سبقتنا اليه دول كثيرة متقدمة ، راحت تنظر الى طبها الشعبى نظرة سديدة وصائبة ، ففى الصين مثلا يعالجون بعض الأمراض الآن بالأعشاب دون الخلاصات علاوة على استخدامهم للابر الصينية فى العلاج والتى تعتبرها الصين نوعا من الطب الشعبى الذى يميزها ، وفى فيتنام حوالى ٨٠٪ من العلاج يتم بواسطة الطب الشعبى ، وفى الباكستان هناك أكثر من ٣٦ ألف ممارس يعالجون مرضاهم بواسطة الطب الشعبى • وهؤلاء الأطباء الشعبيون قد تخرجوا فى كليات للطب تسمى كليات الطب الشرقى ولهم مجلس قومى على غرار المجالس القومية المتخصصة للطب العصرى • وفى شيكاغو يجرى الاستعداد على قدم وساق فى جامعة « الينوى » لعصر العودة الى الطب الشعبى والعلاج بالعشب ، ولعل منظمة الصحة العالمية (W.H.O.) بما عقدته من مؤتمرات للطب الشعبى ، وبما بذلته من جهد للترويج له على الصعيد العالمى ، وبقرارها الحصيف الذى حثت فيه الحكومات على اعطاء قدر كاف من الأهمية لهذا الفرع من التطبيب وبما أنشأته من وحدات بحوث طبية حيوية معنية بشئونه فى « مكسيكو » وبما تنوى انشاءه فى المستقبل من هذه الوحدات ، تكون بذلك قد مهدت الطريق ، وصوبت النظرة الخاطئة الى الطب الشعبى ، مما يحفز العلماء الى تناول مواده بالتحليل الكيميائى ، لتحديد الجزء الطبى فيها ، والمواد الفعالة بها ، والأسماء العلمية والشعبية لها ، والأمراض التى تعالجها ، وفلسفة وطرق علاجها الشعبى ، وغير ذلك من الأمور التى تجعل من طب المستقبل أقل تكلفة وأكثر رحمة •

ـ الممارسات الحية الشائعة للطب الشعبى :

١ ـ أمراض الرأس :

(أ) تقوية الشعر وتطريته وتسويده •

تستعمل النساء لتقوية الشعر وتطريته بعض الزيوت العطرية التى يجلبونها غالبا من محلات العطارين ، أما لتسويده ، فى حالات الشيب المبكر ، فانهن يستعملن مربوب الحناء مع مسحوق قشور الباذنجان الأسود ، حيث تجفف قشور الباذنجان فى الشمس وتدق جيدا ، وتنخل ، وتضاف الى الحناء بالقدر نفسه ، ثم يرب هذا المخلوط بالماء ، وأحيانا يضاف اليه قليل من زيت الزيتون ، ويفرك به الشعر جيدا ، ثم تلف الرأس بقطعة من القماش وتترك ليلة كاملة ، بعدها تغسل بالماء ، ويكتفى العجائز فى ذلك بالحناء فقط سواء لتقوية الشعر أو لتسويده وفى هذه الحالة يكون لون الشعر بنيا يميل الى الاحمرار • أما الرجال فلا يهتمون مطلقا بشعرهم من هذه الناحية •

(ب) قمل الرأس : ـ

تنحصر هذه الظاهرة فى حدود ضيقة جدا ويستعمل فى مكافحتها الكيروسين مع مشط عريض من الخشب يسمونه » الفلاية » ذى أسنان رفيعة فى جانب • وأسنان أسمك فى الجانب الآخر ، يوضع المشط بجانبه الرفيع فى الكيروسين ويمرر فى شعر الطفل « فيهيج السبان (١) » ويخرج مع المشط ، فيقتل بظاهر ظفر الابهام على وسط المشط المستعرض •

٢ ـ الدماغ : ـ

(أ) الصرع :

عند الاصابة بهذا المرض يتم اللجوء الى الطبيب أولا فان تعذر الشفاء أو زاد المرض بصاحبه ، ظنوا أنه من فعل العفاريت « فدور الطب الحديث هنا هو الكشف عما اذا كان هذا المرض عضويا أم غيبيا » فالعفريت ـ على ما يعتقدون ـ يعنف بالمريض اذا ما تعرض داخل جسده لمحاولات العلاج المادية ، ولذلك يلجأون الى شيخ معروف يتولى أمر اخراج هذا العفريت الذى تلبس المريض · ولكل عفريت نوع خاص من الاجراءات ليس هنا مجال الحديث عنها ·

(ب) الاغماء :

يستعمل فى ذلك البصل أو النوشادر ، وأحيانا الكولونيا ـ اذا توفرت ـ لتنبيه المغمى عليه وافاقته ، فاذا ما تكرر الاغماء لجأوا الى الطبيب · وقلة هم الذين يلجأون الى الأعمال السحرية ككتابة حجاب أو خلافه فى هذه الحالة ·

٣ ـ العيون :

(أ) الرمد الصديدى :

ويعرفه العامة بالرمد فقط وفيه تغسل العينان المصابتان بمغلى الشاى الدافىء عن طريق قطعة من القطن ثم يوضع على العينين شيح مبلول وتربطان بقطعة من القماش ، ويشيع فى القرية أن من يصاب بالرمد لا تكون أمه قد كحلته بعصير البصل والليمون بعد ولادته مباشرة ·

(ب) التهاب العين « تورم العين المصحوب بالدموع » : ـ

وفيه تغسل العين المصابة بمغلى الشاى البارد عن طريق قطعة من القطن ثم توضع فوقها قطعة من الطماطم بوجهها الداخلى وتربط بقطعة من القماش لمص الالتهاب ·

(ج) بذلة العين (٢) : ـ وتستعمل فى علاج هذا المرض خرزة مستديرة حمراء مثقوبة المركز ، يتخلل ثقبها خيط يربط حول الرأس بحيث تقع الخرزة فوق العين المصابة مباشرة · وتظل الخرزة هكذا معلقة حتى تشفى العين ·

(د) العين المصابة من العرق (٣) : ـ ويتم علاجها بالتوتياء الحمراء التى تسحق ـ عند الطلب ـ فى محارة مع قليل من لبن امرأة وتوضع فى العين المصابة فتشفى ·

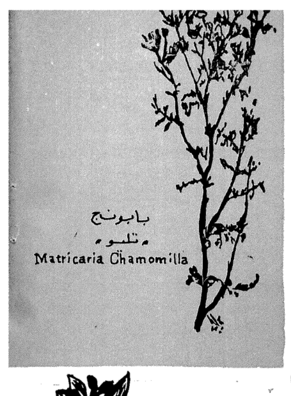
(هـ) طرفة العين : ـ ويستعملون للعين « المطروفة » لبن المرأة تقطيرا · وبعضهم يستعمل القطرة الطبية لهذا الغرض ·

(و) تقوية النظر : ـ ينصحون ضعاف البصر عامة بالاكثار من أكل الفجل والجرجير والبقدونس ·

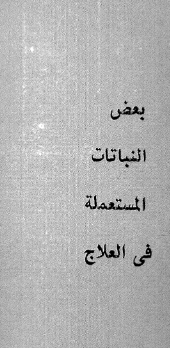
٤ ـ الأذن : ـ

(أ) التهاب الأذن : ـ تعجن كمية من دقيق القمح بالعسل الأسود ثم توضع على موضع الالتهاب · وتترك حتى تشفى الأذن الملتهبة ·

(ب) آلام الأذن : ـ وفيه يحضرون ورقة قابلة للتشرب «ورقة خوشه أو جلد كراسه» فيجعلونها على هيئة الدائرة ، ويصنعون فى مركزها دائرة مفرغة على قدر الأذن المصابة ، ثم يضعون هذه الورقة فى العسل الأسود


بابونج
Matricaria Chamomilla


خشخاش
Papaver Somniferum


بعض
النباتات
المستعملة
فى العلاج

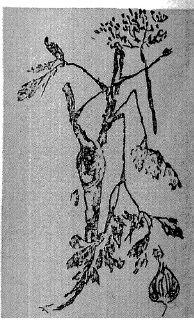

ست الحسن
Atropa Belladonna


خبيزة
Malva Silvestris


أنيسون
Pimpinella Anis

بقدونس
Petroselinum Sativum


رجلة



حتى تتشربه تماما فيدخلون الأذن المصابة فى الدائرة التى صنعوها بمركز الورقة ، فتلتصق الورقة المتشربة بالعسل بالرقبة وجزء من الصدغ • ويتركونها هكذا حتى تشفى •

(جـ) طنين الأذن : –

عندما تطن اذن أحدهم يضع سبابته فى أذنه ثم يقول : « بسم الله الرحمن الرحيم » ثلاثا « أشهد أن لا اله الا الله » ثلاثا ، فيذهب الطنين •

(د) الدوار « الدوخة » : –

ولهم فيه تعليلان : الأول وهو ما يكون ناجما عن سوء التغذية وصاحبه يكون مصفر الوجه و « مروهق » أى مجهد الى درجة بالغة •وفيه ينصحون بمص القصب كثيرا على الريق وأكل الجزر والدسم والتزام الراحة •

أما الثانى الذى يكون صاحبه « همدان » أى يكون فى خمول شديد ، شارد الفكر ، ممتقع الوجه • فيكون ناجما عن السحر « معمول له عمل » فيذهبون ب « أثره » الى أحد الشيوخ فيكتب له بعض الآيات القرآنية والكلمات الروحانية فى طبق صينى وبحبر أسود فتمحى هذه الآيات والكلمات للمريض بقليل من الماء فيشربه ويستمر هذا لثلاثة أيام متصلة فيشفى المريض وعند ذلك يكتب له الشيخ حجابا يعلقه للحفظ •

٥ – الأسنان : –

(أ) آلام الأسنان « نشر الاسنان » : –

تغلى أوراق الخبيزة فى الماء ، ثم يترك الماء حتى يصير دافئا ويستعمل مضمضة لتسكين الألم •

(ب) ألم الضرس : –

يستعملون لوجع الضرس فصوص الثوم المدقوقة جيدا ، حيث يضعونها على الضرس أو يمضغون الرجلة (٤) أو يضعون قرصا من الاسبرين فوقه فيسكن ألمه •

(جـ) التسنين عند الاطفال : –

يستعملون لذلك فصوص الثوم المدقوقة جيدا مع قليل من الملح ويدهنون لثة الطفل بهذا المعجون فيذهب ذلك بألم التسنين ويساعد على ظهور الأسنان •

٦ – الفم واللوزتان : –

(أ) تعفن الفم « البخر » •

يمضغ المصاب بهذا المرض أوراق النعناع فيفيد ذلك فى تحسين رائحة الفم • ولايذهب بالبخر نهائيا • ولحساسية هذا المرض لا يذهب صاحبه الى الطبيب •

(ب) التهاب الحلق « الفوقانيه » •

يعتقد العامة أن التهاب الحلق لا يشفى كاملا الا اذا قامت امرأة ممن جاوزن سن اليأس ب « حلقمة » المريض بالبن والليمون ، فان لم تكن المرأة قد جاوزت هذا السن • فان الطفل المصاب به – يصاب ب «الزغطة(٥)» بعد شفائه • فلا تكاد تفارقه •

(جـ) التهاب اللوزتين عند الأطفال : –

تمس اللوزتان من الداخل بعصير الليمون مع البن بواسطة ريشة دجاجة « فروجة » فيشفى الطفل المريض •

(د) التهاب اللوزتين عند الكبار : –

تغلى الشبة فى الماء حتى تذوب وتمس اللوزتان من الداخل بهذا المحلول بالطريقة السابقة ، وبعض العامة يبتلعون بيضة مسلوقة لهذا الغرض •

٧ ـ الحنجرة : ـ

(أ) بحة الصوت : تغلى أوراق الجوافة فى الماء وتصفى ويستعمل الماء لذلك شربا ، أو التليو « البابونج » المنتشر الآن بالصيدليات ويستمر على أحد هذين العلاجين حتى الشفاء ٠

(ب) البلغم : ـ

يستعملون لقطع البلغم منقوع لبان الدكر فى الماء لمدة ٢٤ ساعة ثم يشرب النقيع على الريق ، وفى أيام القصب يشوون القصب ويمصونه على الريق ، ويداومون على احدى هاتين الوصفتين حتى ينقطع البلغم نهائيا ٠ فاذا لم ينقطع أو بقيت منه آثار خلطوا الزنجبيل بالعسل الأسود جيدا وتناولوا من ذلك الخليط ملعقة كل يوم فيذهب ذلك بالبلغم تماما ٠

(جـ) جلاء صوت المغنين والمقرئين : ـ

استحلاب سكر النبات وشرب الأنيسون « الأيسون » ٠

٨ ـ الصدر والرئتان : ـ

(أ) السعال « **الكحة** » :

مغلى الكراوياء أو أوراق الجوافة الذى يشرب ساخنا أو منقوع لبان الدكر ـ السابق الذكر ـ اذا كان هذا السعال مصحوبا بالبلغم ٠

٩ ـ الثدى : ـ

(أ) مدرات اللبن : ـ

يقولون أن الفجل هو أكثر مدرات اللبن فاعلية ، لولا أنه يخلف رائحة فى اللبن قد يعافها الطفل ، وكثير من النساء رغم ذلك يستعملنه وبعضهن يستعمل لذلك الانيسون « الأيسون » أو السحلب ٠

١٠ ـ البطن والمعدة : ـ

(أ) تحسين الهضم : ـ ويستعملون لذلك البصل أو الفجل أكلا فاذا ما كان الهضم ضعيفا جدا استعملوا مغلى الكمون الذى يستمر عليه المريض حتى يشفى ٠

(ب) ضعف المعدة « تحريش المعدة وتقويتها » ٠

يأكلون لذلك الجعضيض نيئا ٠

(جـ) ألم المعدة : ـ

ويستعملون لذلك القصب المشوى مصا ٠

(د) الحموضة « حمو المعدة » ٠

يأكلون لذلك السريس « الشيكوريا » نيئا ٠

(هـ) المغص المعدى « مغص البطن » ٠

يستعملون له مغلى الشيح أو الكمون ومنهم من يستعمل التليو « البابونج » ٠

(و) القىء والغثيان : ـ

كان السائد منذ حوالى عشر سنوات أن يأكلوا لذلك الجعضيض نيئا وبعد انتشار زراعة الشمر فى القرية فان جمعا غير قليل منهم يستعمل لذلك مغلى الشمر ٠

١١ ـ الأمعاء والكيس الصفراوى « المرارة »

(أ) المغص المعوى عند الاطفال : ـ

ويستعملون له الأنيسون شرابا أو مغلى أوراق النعناع ٠

(ب) المغص المعوى عند الكبار : ـ

يتعاملون معه كالمغص المعدى تماما ولا فارق عندهم بين الاثنين ٠

(جـ) عفونة الأمعاء « المصارين » ٠

يستعملون لذلك مقلى البيض بالثوم أكلا

(د) غازات الأمعاء « الانتفاخ » :

يستعملون لذلك مغلى الكمون أو الكراوياء الساخن ·

(هـ) الديدان المعوية : مغلى اللبن بالثوم لثلاثة أيام متوالية على الريق فتسقط الديدان مع البراز ·

(و) الاسهال عند الأطفال الرضع : ـ

يستعملون لذلك مغلى الأرز المصفى الذى يترك حتى يبرد ويضاف اليه قليل من السكر ويعطى كرضعة للطفل ·

(ز) الاسهال عند الكبار : ـ

يستعملون لذلك مغلى قشر الرمان الجاف أو الأخضر او طبيخ السلق ·

(ح) الاسهال المصحوب بقىء : ـ

مغلى الشمر أو الكمون وقد سبق ذكرهما ·

(ط) الاسهال المتتن : ـ

مقلى البيض بالثوم « سبق ذكره » ·

(ى) ضعف الشهية : ـ

يستعملون البصل أكلا مع الطعام لفتح الشهية ·

(ك) الدوسنتاريا :

مغلى قشور الرمان المطحونة جيدا ، أو البن والليمون مع الامتناع فى كلتا الحالتين عن تناول اللحوم والشحوم والزيوت النباتية ويكتفى فى ذلك بالفول النابت أو المدمس بدون زيت أو العدس بدون سمن ويقولون أن هذا لا يقضى على الدوسنتاريا نهائيا · ولهم فى ذلك علاج ناجع لاداعى لذكره لأسباب وجيهة ·

(ل) الامساك · يشربون لذلك الماء البارد على الريق · فاذا طل الامساك استعملوا زيت الخروع شرابا ·

(م) المرارة : ـ

ويستعملون لعلاج المرارة مغلى أوراق النعناع · وهو علاج يفيد فقط فى ذهاب الألم ·

الهوامش : ـ

(١) السبان « بكسر السين » نوع صغير من القمل · وهم يقولون بانه غيره ·

(٢) لا نعرف لهذا المرض اسما علميا ، ويعرفه اهل القرية بالاسم المذكور فى المتن وفيه تكون العين شديدة الاحمرار « مرغوطة » يرتخى جفنها الأعلى بعض الشىء فلا يقدر صاحبها ان يفتحها باتساعها الطبيعى « مكسوزة » وتاخذ حبة العين انحرافا ملحوظا غالبا ما يكون الى الخارج ولا يصحب هذا المرض ورم أو الم من أى نوع ·

(٣) يقول العامة أن العين تشم عرقا ليس لصاحبها فتحمر لذلك احمرارا شديدا مصحوبا بالم وأكلان وتنهمر منها الدموع بغزارة ولا يصحب ذلك اية أورام ·

(٤) الرجلة ـ بكسر الراء ـ نبتة تنبت بذاتها « شيطانى » على حواف المساقى فى الحقول · أوراقها صغيرة لحمية ممتلئة قليلا بالعصارة قريبة الى الشكل البيضاوى خضراء داكنة · ذات أعناق تميل الى الحمرة تتصل بسوق صغيرة · ويقوم العامة عادة بطبخها كالسبانخ ويستعملونها للطعام ·

(٥) يطلقون على « الزغطة » أيضا كلمة « الفهاقة بضم الفاء مثلما تضم الزاى فى « الزغطة » وكلمة « الفهاقة » هى الشائعة غير اننا ذكرنا « الزغطة » لعموميتها وقربها الى الفهم ·

المراجع :

١ ـ ابن قيم الجوزية « الامام شمس الدين ابى عبد الله محمد بن أبى بكر الحنبلى الدمشقى » ·

ـ الطب النبوى ـ حققه وعلق عليه د· عبد المعطى امين قلعجي ـ دار التراث ـ ١٩٧٨ ·

٢ ـ أدولف ارمان ـ هرمان رانكه .

ـ مصر والحيـــاة المصرية فى العصور القديمة ، ترجمة د. عبد المنعم أبو بـــكر ـ محرم كمال ـ مكتبة النهضة المصرية ـ بدون تاريخ .

٣ ـ د. أمين رويحه ـ التداوى بالأعشاب ـ ط ٧ ـ دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .

٤ ـ د. بول غليونجي ـ طب وسحر ـ المكتبة الثقافية ـ دار القلم ـ مكتبة النهضة . بدون تاريخ .

٥ ـ جيمس فريزر ـ الغصن الذهبى ـ ج ١ ـ ترجمة د. أحمد أبو زيد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ .

٦ ـ داؤد بن عمر الأنطاكى ـ تذكرة أولى الألباب والجامع للعجب العجاب ـ طبعة أخيرة ـ شركة مكة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده ـ ١٩٥٢ .

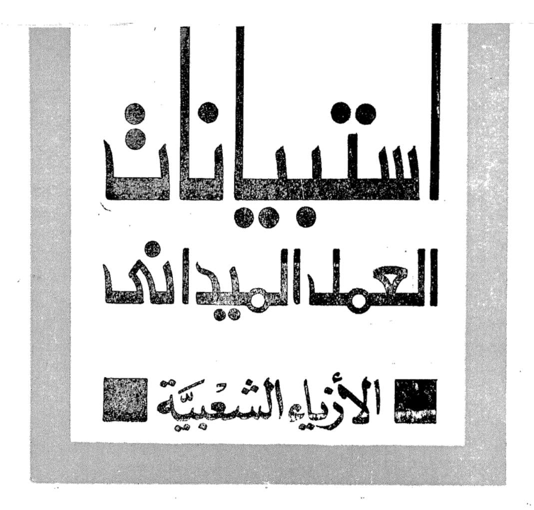
٧ ـ د. محمد الجوهرى ـ الانثروبولوجيا « أسس نظرية وتطبيقات عملية ـ ط ١ ـ مطابع سجل العرب ـ ١٩٨٠ .

٨ ـ د. محمد الجوهرى ـ علم الفولـــكلور ـ ج ١ ـ الأســـس النظرية والمنهجيـــة ـ ط ٤ ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ .

٩ ـ وليم نظير ـ العادات المصرية بين الأمس واليوم ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٩٦٧ .

١٠ ـ يوسف ميخائيل اسعد ـ السحر والتنجيم ـ دار مصر للطبع والنشر ـ ١٩٧٨ .

١ ـ د. السيد فهمى الشناوى ـ التداوى بالأعشاب .. حقيقة أم خيال . الدوحة ـ العدد ١١٠ ـ ١٩٨٥



صفوت كمال

ان وضع اســتبيانات للعمل الميدانى تتوافق مع طبيعة كل مـادة من مواد المأثورات الشعبية ، هو أساس علمى من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع مادته ، واستقصاء مواصــفات العناصر المكونة له • وهو مرشد أيضــا فى البحث الميدانى وبخاصــة للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد من موضوعات المأثورات الشــعبية ، فى قطاع محدد ومن قطاعات متنوعة أو متفرقــة داخل المجتمع •

كما يضمن الاستبيان – فى حد ذاته – الموضــوعية فى مجـال جمع مادة الموضــوع موضع البحث • كما يساعد أيضـا مراكز البحث على تصنيف المـادة المجموعة ، وتفريغها فى البطاقات المخصصــة لهذا الموضوع ، من موضــوعات المأثورات الشعبية • علاوة على أن الاستبيان يساعد الدارس على فهم طبيعة المادة التى تم جمعها ميدانيا بواسطة غيره من الباحثين ونوعية الأسـلوب الذى أتبــع فى جمع مادة البحث •

فكل استبيان له غرضه العلمى والغــاية من وضعه ، علاوة على أهميته فى تحديد مواصفات المواد المجموعة ميدانيا • (١)

كما أن الاستبيان بطبيعته كأسلوب للبحث هو أســاس النظرة الشمولية لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة •

لذلك اقترح ضرورة وضــع اســتبيانات متنوعة تبعا لموضــوعات المأثورات الشعبية ، يستعين بها الباحثون فى أثناء عملهم الميدانى •

ونظرا لأن مادة الأزياء الشعبية لم تتناولها البحوث الميدانية التى أجريت فى مصر بشكل كامل على الرغم من أهمية هذه الازياء كمظهر فنى وأصيل من مظاهر المأثورات الشعبية المتميزة بابداعاتها الفنية وموروثاتها الثقافية ٠

كما أن الازياء الشعبية ، وبخاصة التقليدية ، لها أصولها التاريخية وتحتفظ بعناصر أصيلة وأصلية من الخبرة المتوارثة لأبناء المجتمع كما أنها فى الوقت نفسه تخضع لعوامل متعددة من أشكال التغير (٢) ٠

والأزياء الشعبية ــ موضوع الاستبيان ــ يقصد بها الأزياء الشعبية التقليدية ، والتى تشكل جانبا أساسيا من المأثورات الشعبية ، لا الأزياء الشعبية الشائعة حديثا والتى تتماثل مع أزياء شائعة فى أرجاء العالم ولا ترتبط بالأزياء التقليدية التى تمثل طابعا متميزا لأبناء هذه المنطقة ٠ والتى تعبر بالفعل عن واقع الخبرة الجمالية والفنية للمجتمع ٠

مع ملاحظة أن هذا الاستبيان ــ ككل استبيان آخر ــ قد وضع أساسا لكى يسترشد به الباحث فى أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه ٠ فقد يجد الباحث خلال عمله الميدانى من المواد والمعلومات ما لم يتطرق اليها الاستبيان ٠ ومن الجدير بالذكر أن الاستبيان الذى بين أيدينا سبق لى محاولة تطبيقه فى مجتمع الكويت ١٩٨٣ وأعطى نتائج طيبة (٣) كما أنه يمتد بداهة الى أزياء الرجال والنساء فى مختلف مجالات الحياة من عمل ومناسبات عائلية وعامة وفئات أعمار مختلفة ٠

استبيان الأزياء الشعبية

أولا : الأزياء الشعبية القديمة جدا : ــ

(يقصد بالأزياء القديمة جدا ، تلك الأزياء التى كانت مستخدمة فى مرحلة زمنية مضت ولا تستخدم الآن ومن النادر العثور على نماذج منها) ٠

١ ــ ما أنواع الأزياء الشعبية التى كانت تستخدم فى القرن الماضى ؟

٢ ــ هل يوجد نماذج منها ؟

٣ ــ ما شكل ومقاس كل منها ؟ (اوصف وسجل بالصورة والرسم مايمكن العثور عليه) ٠

٤ ــ من كان يقوم بصناعة هذه الأزياء ؟

٥ ــ من أين كانت تجلب المواد الخام ؟

٦ ــ هل كانت تصنع هذه المواد الخام محليا ؟

٧ ــ من يقوم بتفصيل هذه الأزياء ؟ هل يوجد أشخاص متخصصون ؟

٨ ــ هل هناك أقمشة خاصة لكل نوع منها ؟

٩ ــ ما هذه الأقمشة ٠٠ هل تنسج محليا ٠٠ أم تستورد ٠٠ ومن أين ٠٠ ومن أشهر التجار الذين كانوا يجلبون هذه الأقمشة ؟

١٠ ــ ما ألوانها ــ هل تصبغ محليا ٠٠ أم تجلب بالوانها ٠٠ وكيف ذلك ؟

١١ ــ ما الخصائص التى يتميز بها كل نوع منها ؟

١٢ ــ ما النقوش أو الرسوم أو أنواع التطريز الموجودة عليها ؟

١٣ ــ ما المواد المستخدمة فى تطريزها وأدوات التطريز ؟

١٤ ــ هل كانت تطرز محليا أم تجلب مطرزة ؟

١٥ ــ على أى جزء منها يكون هذا التطريز ؟

١٦ ــ ما أشكال هذا التطريز ٠٠ هل هذه الأشكال ترتبط بعادات أو معتقدات خاصة ؟

١٧ ــ ما الاسم المحلى لكل وحدة من وحدات الزخرفة أو التطريز ؟ ٠ (يذكر الاسم من واقع البيئة ، وكذلك حسب معرفة الباحث مع توضيح ذلك) ٠

١٨ ــ اوصف كل جزء من أجزاء وحدات التطريز مع تسجيل ذلك بالصورة الفوتوغرافية والرسم التوضيحى ٠

١٩ ــ من يقوم بتفصيل هذه الأزياء المطرزة ؟

٢٠ ــ من يقوم بتطريز هذه النقوش والوحدات؟

٢١ ــ هل مازال أحد منهم على قيد الحياة ؟ (تجرى مقابلة معهم) ٠

٢٢ ــ هل ما زال يقوم بالعمل نفسه ؟ (فى حالة وجود أحد منهم ، من كبار السن تجرى معه مقابلة لجمع المعلومات عن طريقة العمل وأنواع الازياء القديمة والاقدم تبعا لذاكرته) ٠

٢٣ ـ هل تتنوع الأزياء تبعا لاختلاف الفئات الاجتماعية وتبعا لقدرات الشراء ؟

٢٤ ـ ما هى الفئات التى تختص بكل نوع ؟

٢٥ ـ ما مناسبة استخدام هذه الأزياء تبعا للفئات الاجتماعية ؟

٢٦ ـ متى كانت تستخدم هذه الأزياء ؟ .. داخل البيت .. خارج البيت . داخل البيت مع وجود غرباء ، داخل البيت دون وجود غرباء .

٢٧ ـ ما الغرض من استخدامها ؟ (يشرح ذلك شرحا وافيا) .

٢٨ ـ ما الألوان المستخدمة لكل نوع من الانواع السابقة ، ما معنى أو مغزى كل لون ؟

٢٩ ـ اذا وجد الباحث نماذج من هذه الأزياء القديمة جدا (من القرن التاسع عشر) يحاول الحصول عليها من أصحابها ، واذا تعذر ذلك يحرص على تسجيلها بمختلف وسائل التسجيل . مع ذكر اسم وعنوان صاحبها . (اذا أمكن ذلك أو سبب رفضه لتقديم هذه الأزياء للباحث .

٣٠ ـ تسجيل كل الوحدات التى توجد على الزى وتفصيلات كل وحدة ودلالاتها . (يسأل صاحب هذا الزى عن معنى ورمزية كل وحدة .

(يراعى الباحث فى تسجيل الأزياء القديمة أن يصف حالتها . مستهلكة ، فى حالة جيدة ، فى حالة جيدة جدا ، جديدة) .

٣١ ـ ما سبب ذلك ؟

٣٢ ـ هل الأزياء القديمة مازالت تستخدم باشكالها القديمة ولكن بمواد جديدة ؟

٣٣ ـ هل دخل عليها تعديل أو تغيير فى طريقة تفصيلها أو فى النقوش أو التطريز ؟

٣٤ ـ ما أقدم أنواع الأزياء التى كانت تستخدم قبل ذلك ؟ (يجمع الباحث معلوماته من كبار السن حسب وصفهم وتذكرهم لهذه الأزياء وكذلك يحرص على معرفة أشهر تلك الأزياء وأحسنها وأجملها مع محاولة معرفة أسباب انقراض كل منها وكذلك المناسبات التى تستخدم فيها .

٣٥ ـ ما الفرق بين الأزياء القديمة جدا والأزياء القديمة التى مازالت شائعة ولكن على نطاق محدود أو بين فئات اجتماعية خاصة ؟ (يحرص الباحث على معرفة وجهة نظر كبار السن فى ذلك) .

ثانيا ـ الأزياء الشعبية القديمة (★) :

(يقصد بالأزياء الشعبية القديمة تلك الأزياء التى كانت شائعة فى النصف الأول من هذا القرن والتى كانت تعتبر من الأزياء القديمة جدا والتى كانت تمثل بالفعل الازياء الشعبية التقليدية ويحرص الباحث على استقصاء مادته من كبار السن ومحاولة العثور على أكبر عدد من هذه الازياء وتسجيلها بالصورة والرسم التوضيحى وطريقة استخدامها مع تحديد فئات الاعمار والفئات الاجتماعية التى كانت ومازالت تستخدمها . مع عمل صور ورسوم توضيحية لطرق ارتداء كل منها ومقاييس كل منها .. مع مراعاة :

١ ـ تحديد مكان العثور عليها ومكان التصوير .

٢ ـ اسم صاحبها وعنوانه .

٣ ـ اسم من قام بتفصيلها وعنوانه .

٤ ـ اسم من قام بعمل الوحدات الزخرفية عليها من تطريز أو نقش وعنوانه .

٥ ـ قياس كل نوع منها وقياس كل جزء منها .

٦ ـ تصوير وتسجيل كل نوع منها كاملا . ثم أجزاء كل نوع منها على حدة .

٧ ـ شرح طريقة تفصيلها .

٨ ـ شرح طريقة التطريز .

٩ ـ مناسبة استخدامها .

١٠ ـ الغرض من الاستخدام .

١١ ـ الفئة الاجتماعية لكل نوع منها .

١٢ ـ نوع المواد المستخدمة : قماش ـ خيوط ـ مواد للتطريز .

١٣ ـ الأدوات المستخدمة فى تفصيلها .

١٤ ـ الأدوات المستخدمة فى تطريزها .

١٥ ـ قيمتها المادية حين عملها .

١٦ ـ قيمتها المادية حاليا .

١٧ ـ اسم كل نوع وخصائصه المميزة له .. ولماذا يحمل هذا الاسم ؟

١٨ ـ اسم كل وحدة من وحداتها تبعا لما يذكره أصحابها .. ولماذا سميت كذلك ؟
١٩ ـ مميزات كل نوع من الناحية الفنية .. ولماذا ؟
٢٠ ـ مميزات كل نوع من الناحية المادية .. ولماذا ؟
(يسجل الباحث رأى أصحابها .. ورأى صانعيها ان أمكن ذلك .. ثم يدون ملاحظاته الشخصية على ضوء ما يشاهده أو يسمعه . على أن يحدد بوضوح أنها ملاحظاته الشخصية) .
٢١ ـ ما المواد الخام المستخدمة فى صنعها أو تطريزها ؟
٢٢ ـ من أين تجلب .. ومتى كانت تجلب .. هل توجد مواسم معينة لذلك ؟
٢٣ ـ ما الألوان المستخدمة .. هل تصنع محليا .. وكيف ذلك ؟
٢٤ ـ ما الأدوات المستخدمة فى صناعتها وتطريزها ؟ .
٢٥ ـ تسجيل تلك الأدوات مع طريقة استخدامها بالصورة والرسوم التوضيحية وشرح طريقة استخدام تلك الادوات .. (يفضل استخدام الفيلم السينمائى وشرائط الفيديو مع التركيز على طريقة العمل) .
٢٦ ـ هل تقال عبارات خاصة عند البدء فى العمل .. للتفاؤل .. أو لدرء شر ما (عين ـ حسد .. الخ) ؟
٢٧ ـ هل تضاف وحدات زخرفية خاصة أو قطع معدنية أو أشياء أخرى على هذه الأزياء للتيمن والتفاؤل أو لمنع العين ـ الحسد .. الخ ؟ .
٢٨ ـ هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء ؟
٢٩ ـ هل يوجد أشخاص متخصصون فى صناعة هذه الأزياء ؟
٣٠ ـ هل يوجد أشخاص متخصصون فى تطريز هذه الأزياء ؟
٣١ ـ من هم وأين يمكن اللقاء بهم ؟
٣٢ ـ هل توجد أماكن محددة لهم ؟
٣٣ ـ هل يوجد نوع من التخصص فى صناعة هذه الأزياء ـ رجال ـ نساء ـ أطفال ؟
٣٤ ـ على الباحث أن يجرى مقابلة مع هؤلاء المتخصصين وجمع المعلومات منهم مباشرة عن هذه الأزياء وتحديد وجهة نظرهم عما كان مستخدما ومرغوبا وعما هو شائع للآن .
٣٥ ـ هل توجد أزياء كانت لفترة قريبة شائعة ولم تعد تستخدم حاليا ؟
٣٦ ـ ما الفرق بين الأزياء التى كانت شائعة وبين ما هو شائع الآن من أزياء شعبية تماثل تلك التى كانت شائعة وذات طابع تقليدى ؟
٣٧ ـ ما أشهر الازياء (ثوب مطرز بقصب .. حرير .. الخ) كانت لها قيمة فنية متميزة ؟ (ثوب عروس كان مثار اعجاب الكثيرين) .
٣٨ ـ ما أشهر قصة عن ثوب صنع خصيصا أو زى من الازياء الشعبية التقليدية ؟
٣٩ ـ هل حدث تنويع فى نوع واحد من الأزياء الشعبية التقليدية بناء على رغبة خاصة . لأحد أبناء المجتمع ثم أصبح طابعا عاما ؟ (ثوب تقليدى صنع خصيصا لأحد الأشخاص ولكن بمواصفات ومميزات خاصة) .. أين يمكن العثور على هذا الثوب أو الزى .. مثلا) ؟
٤٠ ـ هل توجد قصص محددة عن نوع من الأزياء ؟
٤١ ـ هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء ؟
٤٢ ـ متى كان ذلك .. ولماذا .. وأين يمكن العثور عليه ؟
٤٣ ـ ما اسم صاحبه ومناسبة عمل مثل هذا النموذج من الأزياء ؟
٤٤ ـ هل توجد أزياء أخرى لها القيمة نفسها ؟
٤٥ ـ هل مازال يوجد أحد المشهورين ممن يقومون بعمل الأزياء الشعبية التقليدية ذات الطابع القديم ؟
٤٦ ـ من هو .. وأين يقيم ؟ (يحرص الباحث على اجراء مقابلة معه وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات

عن خبرته ، حتى وان كان لا يمارس هذا العمل حاليا ٠

٤٧ ــ هل يوجد أشخاص يحافظون على أزياء قديمة ؟ ٠

٤٨ ــ من هم ٠٠ وما هي عناوينهم ؟ ٠

٤٩ ــ لماذا يحافظون على هذه الأزياء القديمة ؟ (يحرص الباحث على استقصاء المعلومات من هؤلاء الاشخاص وما السبب في الحفاظ على هذه الأزياء ٠٠ ومتى حصلوا عليها ٠٠ وممن ٠٠ ومناسبة ذلك ٠٠

واستقصاء كافة المعلومات عن هذه الأزياء من عمل ترجمة لحياة أصحابها ، ومعرفة الدافع الاجتماعي والثقافي والفني للحفاظ على هذه الأزياء ٠٠ وهل يوجد دافع مادى آخر ٠٠) ؟

٥٠ ــ ما المدة التي يستغرقها عمل زى من الأزياء ؟

٥١ ــ هل يرتبط وقت عمله بقيمته المادية ٠٠ أو الفنية ٠٠ أو المكانة الاجتماعية لصاحبه ؟

٥٢ ــ هل توجد وحدات متميزة شائعة في الأزياء الشعبية ذات دلالة اجتماعية أو اقتصادية أو فنية خاصة ؟

٥٣ ــ ما مناسبة عمله ؟

٥٤ ــ ما مناسبة استخدامها ٠٠ هل ترتبط باحتفالات خاصة ذات طابع طقوسي أو ديني ؟

٥٥ ــ هل توجد أزياء ذات طبيعة خاصة ٠٠ ما هي ٠٠ ولماذا ؟ ٠ (على سبيل المثال ثوب زفاف ٠٠ جلباب ختان ٠٠ الخ) ٠

٥٦ ــ يحرص الباحث على جمع كل المعلومات المرتبطة بأى نموذج يحصل عليه ٠ كما يحرص الباحث على استيفاء بيانات البطاقات الخاصة بموضوع بحثه فور جمع المعلومات عن كل قطعة من قطع الأزياء التي يحصل أو يتعرف عليها في أثناء بحثه الميداني ٠ مع تحديد مكان وتاريخ الحصول عليها مع اضافة كل المعلومات الممكنة عن النموذج الذى يستدل عليه الباحث أثناء عمله الميداني مع ضرورة معرفة متى حصل الراوى مصدر معلوماته على أول قطعة من الأزياء الشعبية ومتى كان ذلك وفي أى مناسبة وممن حصل عليها وكيف كان ذلك ؟

فالاستبيان هو محاولة لاستقصاء المعلومات الوافية عن مادة البحث ، فالباحث قد يعثر على مواد ومعلومات لم ترد في الاستبيان ولم تخطر من قبل على ذهن الباحث نفسه ٠ ويجب عليه أن يترك لمصدر معلوماته الحرية في سرد ما يطرأ على ذاكرته من وصف لأشياء قديمة ومناسبة استخدامها على أن يراعى الباحث الميداني ترابط تلك المعلومات مع موضوع بحثه الأساسى ٠

فمصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة وأشكال الابداع الفني الشعبي كثيرة ومتنوعة ٠ علما بأن عملية استقصاء وتوثيق مواد الابداع الشعبي التشكيلية والتطبيقية وتسجيلها بالصورة والرسم ، هي عملية أساسية في دراسة مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع وتقدير قيمه الفنية والجمالية ٠

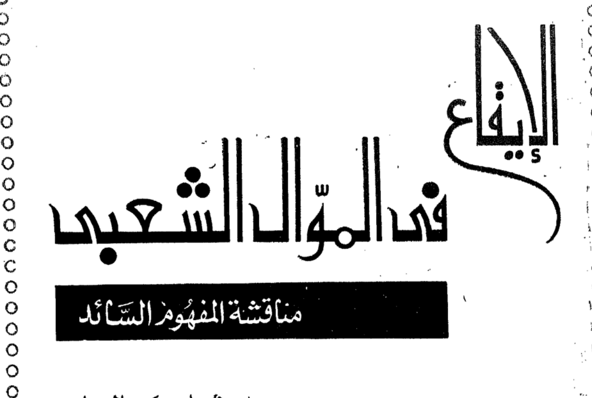
---

(١) راجع على سبيل المثال ، الاستبيان الذى وضعته عن الأغنية الشعبية العربية ضمن مشروع خطة جمع ودراسة الأغاني الشعبية العربية الذى تقدمت به الى المؤتمر الثاني للموسيقى العربية الذى انعقد في مدينة فاس بالمملكة المغربية (أبريل ١٩٦٩) وقد أعيد نشرها بكتابى « مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ط ٢ ، ١٩٧٣ ص ٩٢ ــ ١٠٥ و ط ٣ ، الكويت ١٩٨٦ ص ١٢٨ ــ ١٤٩ ٠

(٢) راجع دراستنا ، مناهج بحث الفولكلور بين الأصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ١٩٧٦ مج ٦ ، ع ٤ ، ص ١٧٣ ــ ٢١٠ ٠

(٣) كما سبق لى طرحه ضمن ورقة العمل التى شاركت بها في ندوة « التراث الشعبي والذات العربية » ٠ التى انعقدت في بغداد في الفترة من ٢ ــ ٦ نوفمبر ١٩٨٦ بدعوة من مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ٠

(★) لا يقصد بالأسئلة الموضوعة عن كل نوع من هذه الأزياء أنها تقتصر على هذا النوع فحسب بل تمتد بطبيعة البحث الى غيرها من أنماط وأنواع الأزياء سواء أكانت قديمة جدا أم قديمة وشائعة في الحياة اليومية وترتبط ارتباطا وثيقا بالأزياء الشعبية التقليدية في المجتمع ٠



١ ـ مفهوم التفعيلة والبحور الخليلية كمفهوم سائد

١ ـ ١ بالرغم من أن الايقاع ، كعنصر جمالى ، يشكل ظاهرة متفردة فى الشعر الشعبى ، فانه لم يحظ باهتمام الباحثين عن المقومات الفنية والجمالية فى ابداع الجماعة الشعبية ، اللهم الا حديث عابر وفقرات سريعة فى دراسات نادرة عن جماليات الشعر الشعبى • وان استندت كلها على مفهوم الخليل بن أحمد للايقاع (الوزن بالأحرى) • ولم تحاول أى منها استكناه أبعاد الظاهرة الحقيقية ، فسلم معظمهم بروعة الايقاع وان اخطاوا التفسير •

ولهذا الواقع أسباب • نرى أن أهمها هو أدوات التحليل التى يستند اليها الباحثون ـ على قلتهم ـ والتى تعجز فى كثير من الأحيان عن الوقوف على أسس الايقاع • ويركن الباحثون الى مفهوم الخليل بن أحمد عن التفعيلة والبحور كنظم ايقاعية ثابتة قادرة على تحليل أى بنية ايقاعية فى أى وقت والى الأبد •

فالايقاع فى الشعر الشعبى ليس مجرد احصاء للسواكن والمتحركات وضمها فى تفاعيل ، ومن ثم فى بحور ، ارتآها الخليل بن أحمد ليصف بها الشعر الخاص الناتج من بنية ثقافية وأيديولوجية خاصة ، ومرتبطة بزمكانية معينة • ان فتحت هذه النظم تحت هذه الشروط ، فانها لا تصح فى بنيات أيديولوجية أخرى وحيث يبقى العنصر الزمكانى اطارا عاما يحكم جدلية التطور والتغير •

وبالتالى فان دراسة الايقاع فى الشعر الشعبى تحتاج الى أدوات تحليل جديدة تكون قادرة على وصف هذا الايقاع واكتشاف طبيعة العلاقات التى تساهم فى تشكيل الايقاع مثل :

● العلاقة بين ايقاع الشعر وطبيعة الجماعة المنتجة للنص من حيث :

ـ اللهجة ـ عناصر البيئة الطبوغرافية ـ الايقاع الداخلى للمبدع المحكوم باطر (حضارية ، طبقية ، اجتماعية ، سيكولوجية) ٠

● العلاقة بين الايقاع ووظيفة النص [والتى تعتبر وظيفة الايقاع أحد عناصرها] من حيث :

ـ شكل النص (موال ـ موال قصصى ـ شعر السيرة ، الأغنية ، المراثى ٠٠٠)

ـ مناسبة النص ٠

ـ الوظيفة الاجتماعية للجماعة الجزئية التى تنتمى الى الجماعة الشعبية (الصيد ـ البناء ـ ٠٠٠٠٠٠٠)٠

١ ـ ٢ أصبح مفهوم التفعيلة والبحر ، كما يراه الخليل بن أحمد ، وصفة سحرية قادرة على حل جميع المشاكل والصالحة للتعامل مع أى نص شعرى ابداعى ، بصرف النظر عن الاختلافات الجوهرية التى تبدو واضحة بين الشعر الشعبى والشعر الخاص ٠

ولا نرى الأمر مجرد اختلاف بين اللحن والاعراب ، ولكنه بين طبيعة وأخرى ، بل بين مفهوم خاص للشعر ومفهوم آخر تماما ٠ وما يهمنا الآن هو ابراز أهم الاختلافات التى تبدو لنا بين طبيعة « الشعرين » والتى تؤثر فى الايقاع وبالتالى تستبعد معالجة الشعر الشعبى على أسس خليلية ٠

(أ) يلتقى الساكنان فى وسط البيت الشعرى ليحققا وقفة عروضية نزعم أنها ذات دلالة ٠ بل انهما ـ أى الساكنان ، يلتقيان فى وسط التفعيلة (بمفهومها الخليلى) وهو ما لا يجوز فى شعر اللهجة المعربة الا فى آخر البيت ، عند الوقف النهائى اذا عالج الشاعر فى قصيدته القوافى التى تنتهى بمقطع زائد الطول ٠

والشعر الشعبى يختص بهذه الظاهرة اللغوية/الدلالية والتى لها تأثير كبير على المعنى ٠ وسنرى فى دراستنا لأحد النصوص أهمية ذلك ٠ وما يهمنا الآن هو ابراز كيف أن عروض اللهجة « الشعبية » يختلف عن عروض اللهجة « غير الشعبية » وأنه لا يمكن الحكم على الأولى بقوانين الثانية(★) (انظر الهامش) ٠

(★) يهمنا أن نعرف القارىء بالطريقة التى سنتبعها لوصف التفعيلات والأنظمة التى تشكل تتابع المتحركات والسواكن فى البيت الشعرى ، وهى الطريقة التى استخدمها (د٠ كمال أبو ديب) فى كتابه (البنية الايقاعية للشعر العربى) والتى تحقق عدة أغراض ٠٠ الأول هو التغلب على امكانيات الطباعة التى تجد صعوبة فى (الشرطة والدائرة) والثانى هو تجاوزها لتسميات الخليل المقابلة (السبب الوتد ، الفاصلة الصغرى ، ٠٠٠) والتى تخدم نظام الدوائر أكثر من خدمتها لوصف الظاهرة الايقاعية والثالث هو أنها تظهر للباحث ترتيب وتكرار النوى الايقاعية التى سنعتمد عليها بعد ذلك فى توضيح دور الوزن (بالمفهوم الخليلى) ٠ فى تشكيل الظاهرة الايقاعية للموال ٠ وفيما يلى بيان بالنوى الايقاعية والأرقام التى تصفها :

(متحرك + ساكن) = ١
(متحركان + ساكن) = ٢
(ثلاث متحركات + ساكن) = ٣

مثال :

ياما ينول الصابرين بصبرهم

قراءة اللهجة المعربة : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ٢

قراءة اللهجة الشـــعبية : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ صفر ٢ ٢

أو ١ ١ ٢ صفر ١ ١ ٢ صفر ٢ ٢

قراءة الأداء الشعبى ٢ ٢ ١ ١ ١ ١ صفر ١ ١ ١ ١ صفر

فبينما تقرر تفاعيل الخليل حسب القراءة « المعربة » أن البيت من بحر الكامل لوجود متفاعلن (٣ ٢) تقف القراءة « الشـــعبية) فى صورتيها على الصابرين فتلغى (متفـــاعلن) • وبمنظور الخليل لا يصـــبح البيت هكذا من الكامل ، لأن كل تفعـــيلاته هى مستفعلن (أو تحولاتها !) بل من الرجز • بينمـــا تجىء قراءة المنشد (الأداء الشعبى) لتغير من المتحركات والسواكن فى البيت لينشأ نظاما مختلفا لا نجده ضمن نظم الخليل الايقاعية • وهذا يقودنا الى الملاحظة التالية •

(ب) أن قراءة البيت قراءة أدبية تحقق ايقاعا يختلف عن قراءته بالطريقة نفسها التى يؤدى بها الراوى الشعبى أو المنشد • وبالتالى يمكننا أن نجد نظامين عروضيين للبيت نفسه حسب طريقة قراءته • وهذا فى حد ذاته يضع علامة استفهام كبيرة على محاولات تطبيق مفهوم الخليل على الشعر الشعبى •

(ج) تصبح اللهجة — غالبا — عاملا من عوامل تحديد ايقاع البيت حيث تختلف مواضع النبر على مقاطع الكلمة نفسها من لهجة الى أخرى ، والنبر أحد عناصر الايقاع ولذلك ستختلف ايقاعات الكلمة الواحدة من لهجة الى أخرى • فكلمة « الماضية » مثلا تنطق بطريقتين حسب اللهجة • ويمكننا ملاحظة ذلك عند قراءة بيت يعتمد على لهجة شعبية ، وآخر على لهجة غير شعبية ويتضمنان المفردة نفسها •

لهجة شعبية / وأتارى كل السنوات العربية الماضية •• نزوة شعر (١) •

لهجة غير شعبية / أنا لا أعرف شيئا عن حياتى الماضية •

(د) أبيات الشعر الشعبى لا تلتزم بقانون البحر الخليلى — على عكس ما أجمع الباحثون — فنرى كثيرا أن البيت الشعرى الشعبى يحتوى على تفعيلتين لا يجوز ضمهما معا حسب نظام الخليل • فالبحور الخليلية اما أنها بسيطة ، تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة ، أو مركبة ، تعتمد على تكرار تفعيلتين بطرق مختلفة •

والبحور المركبة معروفة ضمن نظام الخليل ، وتفعيلاتها محددة بقانون صارم هو قانون الدائرة • ويمكننا المثال التالى من اثبات ما سبق •

(أربع متحركات + ساكن) = ٤

(خمس متحركات + ساكن) = ٥

•••• وهكذا

(ساكن فقط بدون متحرك) = صفر

ومن الواضح أن هذه الطريقة تسمح بوصف أى نواة ايقاعية موجودة بالفعل فيما سبق او ستظهر مستقبلا حسب الشروط الفنية والحضارية التى تتحكم فى انتاج الشكل الفنى • ومن المعروف أنه فى الشعر الخاص ظهرت أنوية جديدة تتكون من (خمس متحركات + ساكن) أو حتى سبعة بعد وجـود ظاهرة ايقاع الجيب•

جيت أكتب الألف	وقع القلم معدول
ما كنت خالى يا قلب	ايش وقعك مع دزل (٣)

فالبيت الأول مثلا له التقطيع العروضى التالى :

١ صفر ١ ٢ ٢ ٣ ٢ ١ ١ صفر
أو ٢ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ١ ١ صفر

(الأولى تقف على تاء « جيت » والثانية تحركها)

فالتفعيلة الأولى (١ صفر ١ ٢) يرى العروضيون أنها مستفعلن (حيث أن التقاء الساكنين لا يعنيهم كثيرا) وتجيء التفعيلة الثانية مفاعلتن (٢ ٣) ولا يوجد أى بحر من بحور الخليل يجمع بين مستفعلن ومفاعلتن ·

(هـ) بالاضافة الى اختلاف النظام العروضى داخل البيت الواحد فان الشعر الشعبى لا يلتزم البحر الواحد فى جميع أبياته عكس الشائع من وجود بحر اسمه بحر الموال (وهو نفسه بحر البسيط عند الخليل) وهذا التنوع يخالف النظام الخليلى ، فالشاعر الشعبى تهمه الدلالة أكثر من الحفاظ على البحر ، والايقاع لديه يتشكل حسب الحالة لا حسب القانون الرسمى للبحور · ففى الموال السابق · حددنا نظام الحركات والسواكن للبيت الأول ، وفى البيت الثانى سنجد نظاما مختلفا حيث النظام العروضى التالى :

مكن ٢ أو ماكن ١ ١	٢ ١ ٢ صفر ٢ ١ ٢ صفر	١ ١ ٢ ١ ١ ٢	٣ صفر ١١ صفر	مع دول مع دول

وقد يرى أحد العروضيين أن هناك ترتيبا آخر للمتحركات والسواكن كالتالى :

البيت الأول مستفعلن فعل متفاعلن فعلن

أو متفعلن فعل متفاعلن فعلن

بصرف النظر عن السواكن الزائدة · وأن ذلك « يشبه بحر الكامل ولكن البيت الثانى سيفاجئه بهذا النظام العروضى المختلف

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهذا « يشبه » بحر البسيط ، وهو بالطبع غير بحر الكامل وغير شبيهه أيضا ·

١ ـ ٣ يتضح لنا مما سبق أن النظم العروضية للشعر الشعبى تختلف اختلافا كبيرا عن نظم العروض التى رأى الخليل بن أحمد أنها تشمل كل شعر اللغة المعربة ، وبالتالى لا يمكننا ـ علميا ـ أن نستخدم أداة صنعت لتحليل شىء ما لنحلل بها شيئا آخر بينه وبين الأول عدد من الاختلافات ·

٢ ـ اختبار المفهوم بنص شعبى :

٢ ـ ١ هل يستطيع المفهوم السائد النجاح فى تحليل نص شعبى اذا أغفل الاعتبارات الخمسة السابقة ؟ سنحاول فى هذه الدراسة الأولية ، التى تناقش مفهوم الخليل ، واستخدام الباحثين له ، أن نختبر جدوى هذا المفهوم فى تحليل الايقاع الناتج عن موال شعبى · وسنحاول من خلال المفهوم نفسه أن نقدم تفسيرا مختلفا بعد

الأخذ فى الاعتبار الاختلافات الخمسة السابقة كمرحلة أولى • نبدأ بعدها فى البحث عن أسس جديدة للايقاع وطرح مفهوم مختلف يمكنه أن يستوعب الظاهرة الايقاعية بكل أبعادها •

والنص الشعبى الذى نتناوله هنا ، تعرض له من قبل شاعر كبير وحاول أن يدرس فيه الايقاع والتكوين (٢) وبالرغم من احساسه الصادق بروعة الايقاع المنبعثة من النصـــوص ، الا أنه لم يجد تفسيرا له ، اذ أنه كان قد قرر منذ البداية أن النص يلتزم نظاما عروضـــيا واحدا هو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) • ــ ولكنه لحسن الحظ ــ قد اعتمد على احساسه ليسأل (فما الذى يشعرنا بهذا التلون والتغير خلال هذا الايقاع الثابت مستفعلن فاعلن ؟؟) ويرفض سيد حجاب أن يتخلى عن مفهوم ثبات الايقاع واتباعه لبحر البسيط فيرجع التنوع الى تكرار جملة بعينهـا وتنوع القافية •

والاستمساك بنظم الخليل الوثقى ، رغم احساس المتلقى بتنوع الايقاع ، يفصل الظاهرة الايقاعية والعنصر الموسيقى عن الدلالة الكلية للنص ويقف أمام رموز المتحركات والسواكن وأسماء التفعيلات دون الرجوع الى طبيعة النص اللغـــوية ، ناسيا أن التفعيلات مجرد رموز لبنية لغوية وصوتية خاصة ، والفصـــل بين الاثنين يعـد خطأ منهجيا •

وفى هذه الدراسة الأولى سنحاول أن نثبت أن مفهوم الخليل له دور مشارك فى الايقاع • ولكنه ليس الدور الوحيد كما فهم الباحثون الذين سبقوا فى هـــذا المضمار • ولم تسعفهم الأدوات النقدية التحليلية،المعروفة فى وقتها ، فى استكناه كل عناصر الايقاع • فمفهوم الخليل يحدد الاطار الخارجى فقط للايقـــاع ولكنه لا يقدم تفسيرا ولا يعالج كل ما يدور داخل هذا الاطار • وفى هذه الدراسة سنناقش هـذا الاطار الذى ستتحرك داخله ما نتبعه من دراسات •

٢ ــ ٢ النص :

وطلعت فـوق السـطوح •• أودع الأحباب •
مديت ايـدى على شـعرى لقيته شـاب
مـديت ايدى عـلى عقلى لقيتـه غاب •
مـديت ايـدى عـلى قلبى لقيتـه داب •
ما يـدوب القلب الا فرقـة الأحبـاب •

ويلاحظ هنا اننا لم نكتب القاف جيما أو همزة أو كافا فارسية وفضلنا أن نكتبها بالرمز المتفق عليه فى رسم الفصحى وهو القاف ثم تختلف القراءة حسب لهجـة القارىء •

٢ ــ ٣ قراءة النص :

هناك عدة قراءات لهذا النص : وكل قراءة تفترض ايقاعا خاصا وفى الغالب جاءت قراءة سيد حجاب كالتالى :

وطلعت	١ ١ ٢	٢١ صفر	٢ ٢	١ ١ صفر
مديت	١ ١ صفر ١	١ ٢	١ ١ ٢	١ ١ صفر
:				
مايدوب	١ ١ ٢	١ ٢	١ ١ ٢	١ ١ صفر

والذى يوحى ببحر البسـيط هنا هو التقسـيم العروضى الذى يضع التفعيلات الأربع الأولى فى الأبيات الأربعة تحت صيغة واحدة هى مستفعلن رغم التحولات المختلفة التى يظنها العروضيون انها تنتج الايقاع نفسه . فقد اعتبرت (مديت أى ..) مساوية تماما ل (ما يدوب ال ...) فكلاهما مستفعلن على اعتبار أن مستفعلن تتحول عند الخليل - تحت شروط معينة - الى (مستفعل) أو (١ ١ ١ ١) ، وليس لديهم مشكلة تذكر فى الساكن الناتج من تسكين التاء فى (مديت) ، هكذا يرى العروضيون ، كما أن حذف سواكن التفعيلة كلها لا يؤثر على الايقاع اذ أن : ١ ١ ٢ = ٢ ٢ = ٣ ١ = ٤ = ١١١ باعتبار أن حذف الثانى الساكن أو الرابع أو كليهما ليس له تأثير ، فسيبقى الايقاع كما هو وستستقيم الأوزان باذن الله !

ان قراءة مختلفة للنص السابق تلغى كل ما قيل عن بحر البسيط (أو الموال) ويحقق ما قلناه سابقا عن دور اللهجة ودور الأداء فى تشكيل البنية الايقاعية . فماذا لو قرأنا البيت الأول كالتالى :

وطَلَعْت فوق السطوح . . أودع الأحباب

ان مجرد ظهور ثلاث متحركات فى أول تفعيلة سوف يذكر العروضيون ببحر الكامل (متفاعلن) ، ولكن الايقاع لا ينبىء عن هذه البشرى ، اذ أن التفعيلة تقف عند حد « ثلاث متحركات + ساكنين » ليبدأ بعد ذلك بايقاع آخر : (مستفعلان) .

وحين نعالج البيت الثانى - بالمفهوم نفسه - نجده قد اتخذ ايقاعا مغايرا .

مديت . ايدى على شعرى لقيته شاب .

ويستمر هذا الايقاع فى الثلاثة أبيات (الثانى والثالث والرابع) ، بينما يتخذ البيت الأخير ايقاعا مغايرا للايقاعين السابقين .

ونستطيع بعد هذا الوصف « العروضى » للأبيات أن نقف بشكل يقترب كثيرا من الحقيقة على دور العروض فى الايقاع ، ولا نجد عيبـا فى أن نكرر .. أنه ليس الدور الوحيد وانما هو أحد الأدوار . أما الأدوار الأخرى فسنعرض لها فى دراسات أخـرى غير هذه .

٢ - ٥ جماليات الايقاع :

(أ) لدينا الآن ٣ نظم ايقاعية فى هذا الموال . يمكن تقسيمهم كالتالى :

١ - النظام العروضى للبيت الأول .

٢ - النظام العروضى للأبيات الثانى والثالث والرابع .

٣ - النظام العروضى للبيت الأخير .

وسنرى بعد تحليل هذه النظم كيف أنها تتفق وتقيم جدلا دائما بينها وبين المعنى فى هذا الموال .

فالبيت الأول اقترحنا له قراءة تقضى بتغيير حركـات كلمة (وطلعت) الى (وطلعت) بسكون الطاء فى الأولى وفتح الطاء واللام فى الثانية . وقراءتها هكذا ، ووجود ثلاثة متحركات متتابعة ، يوحى بسرعة حركة الفعل . فتوالى المقطعين الطويلين (و ط) (لع) يعطى ايقاعا زمنيا مختلفا عن (و ط ل ع) لأن الصوامت تعطى فرصة

للسان أن يقف عليها اذا كانت ساكنة . اما زمن الحركة فهو محدد ، ولأن الزمن الدلالى الذى يريد أن يعبر عنه الشاعر زمن قصير فان توالى المتحركات الثلاثة يعطى الايحاء بهذه السرعة .

ولحظات الوداع مشحونة بكثير من الانفعالات ، وقد كانت كلمة ، السطوح مناسبة لتخريج شحنة الانفعال التى صاحبت الابتداء (وطلعت) وما توحيه من سرعة ، والتى وجدت فى حرف المد الواو فرصة لاستمرارها ثم الوقوف بعد ذلك على الحاء الساكنة لتنحل هذ الشحنة .

والوقوف على « السطوح » كان بغرض « أودع الأحباب » .

سواء كان السطوح هنا هو الكلمة اللغوية فى البيت أو المكان الذى يشير اليه الشاعر . و « أودع الأحباب » هنا أيضا اما أنها اللغة أو الفعل المادى الذى يحكى عنه الشاعر .. فالوقوف على « السطوح » لغويا يمهد للجملة التالية ، الفعل المادى « أودع الأحباب » . فبعد هذه الوقفة العروضية (التى سببت التقاء الساكنين) ذات الدلالة ، يأتى الفعل المهم فى التجربة (أودع) بتفعيلة مخالفة لمستفعلن وهى (متفعلن) وهى أقصر زمنيا منها بمقدار زمن السين ، وكأن الشاعر يخطف الايقاع خطفا ، فالمقام هنا ليس مقام العروض ولكنه الفعل الأساسى الذى يحرك الشاعر نحو التعبير بهذا الموال. وقيمة هذا الايقاع هو أن هناك نبرا قويا يقع على المقطع (و د) وهو نبر على صوت انفجارى (الدال) استمرارا لشحنة الانفعال والصراخ التى تصاحب البيت .

مديت ايدى على شعرى لقيته شاب

مديت ايدى على عقـلى لقيته غاب

مديت ايدى على قلبى لقيته داب ..

١١ صفر ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ صفر

فالان مستفعلن مستفعلن فالان

ليس التكرار وحده هو سبب الايقاع فى هذا الجزء . ولقد أحس الشاعر سيد حجاب بدور التكرار فى توليد ايقاع خاص ولكن من خـلال ايقـاع خارجى هـو (مستفعلن فاعلن) وها نحن نرى أن الايقاع هنا هو (فالان مستفعلن ـ مستفعلن فالان) والايقاع الكلى ينقسم الى وحدتين الأولى (فالان مستفعلن) والثانية عكسـها (مستفعلن فالان) وهو ايقاع يحقق اخفاقا لدى المستمع الذى سينشغل بالوحدة الايقاعية الأولى (فالان مستفعلن) ويتوقع استمراره فى بقية الجملة . وهذا الاخفاق يحقق اسهاما كبيرا فى الدلالة التى يحملها البيت .. فالايقاع الأول (مديت ايدى على) نعتقد أنه يصاحب أداء عاديا ونغمة مستوية . أما « شعرى لقيته شاب » فنعتقد أنه يصاحب نغمة صاعدة ومع عكس الايقاع فان التوتر المصاحب يمكنه أن يصل الى المستمع بأكبر قدر من المصداقية . والجمل (شعرى لقيته شاب) و (عقلى لقيته غاب) و (قلبى لقيته داب) بايقاعها المستقل ونغمتها الصاعدة ـ ان صحت هـذه القراءة ـ تحقق استقلالية دلالية لهذه المعانى المصاحبة وتتفق مع الحالة نفسها التى عاشها الشاعر أثناء حدوث التجربة فى الزمن الماضى .

ما يدوب القلب الا فرقــة الاحباب

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ صفر

ها هو بحر البسيط (بحر الموال) قد ظهر أخيرا ومنفردا وبصيغته المثالية ٠ وظهوره هنا يتفق مع انتهاء التجربة الخاصة التى نقلها الشاعر فى الجزء الســابق والتى حملت ايقاعها الخاص ٠ فالموال ينبنى على ثلاثة مواقف :

١ ــ الحدث (البيت الأول) ٠

٢ ــ تجربة الشاعر الخاصة (الأبيات الثانى والثالث والرابع)

٣ ــ الخلاصة والفائدة (البيت الأخير)

وهو يسوق الينا هذه الخلاصة والفائدة التى خرج بها من تجربته فى ايقــاع تقليدى ومعروف ، لا تتوقع منه توقفا أو تنويعا فى النغمة ، فهو سوف يلقيها بسرعة، لا يريد منك فى هذا الموقف بالذات أن تتأمل شيئا بداخل الجملة ولكنه يريدك أن تتأملها كلها « جملة » واحدة ، والتأمل هذا سيكون بعد انتهائها ، حيث أنها الجملة التى تعلن لك انتهاء الموقف ، والوقف عليها سيكون وقفا نهائيا ٠ انه الآن معك أنت بعد أن كنت معه فى الأجزاء السابقة ، تقف معه على السطوح وترى شعره وقد شــاب فى لحظة وتراه يصرخ عندما اكتشف غياب عقله وذوبان قلبه ٠ وبعد هذا التوتر الذى صاحبته انت فيه والذى حمل ايقاعات متوترة بالضرورة ، يجىء الايقاع التقليــــدى البسيط فى جملة واحدة قيلت بعد التجربة بمدة طويلة ، لعلها هى المدة التى تفصل بين الموقف الأصلى (الوداع) وبين وقوفه بين يديك لينقل اليك هذه التجربة ٠

٣ ــ خاتمة :

هكذا نرى أن البنية العروضية تتفق مع البنية الفكرية للنص الشعرى ٠ لأنها احدى عناصر الايقاع ٠ وكما رأينا ، فقد استخدمنا معها عناصر أخرى ، وان لم تجىء بشكل تفصيلى يحتاج الى دراسة مستقلة وهذا ما نزمع القيام به مستقبلا ان شاء الله والقائمون على نشر مثل هذه الدراسات !!

---

(١) عبد الرحمن الأبنودى ــ المشروع والممنوع ــ مكتبة مدبولى ــ القاهرة ــ ١٩٨٥ ٠

(٢) بحث (مفهوم الصبر) عادل ندا ، ضمن أبحاث مؤتمر (القيم الثقافية فى الفن الشــعبى) جامعة الدول العربية ــ القاهرة ــ ١٩٨٦ ــ شــعر مسلم حامد الرشيدى ، شــاعر من الواحات ، جمع صلاح الراوى وعادل ندا ٠

(٣) جاليرى ٦٨ ــ العدد الثالث ــ سيد حجاب ، (الايقاع والتكوين فى نصوص فولكلورية) ٠

أسس تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الاسلامى

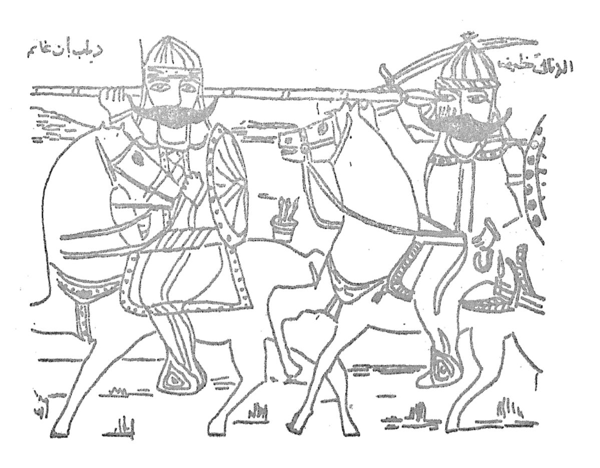
د. مصطفى الرزاز

مقدمة :

فى الوقت الذى انسحب فيه شاعر الربابة من مكانه البارز فى مقاهى المدن ، وأسواق الريف ، وموالد النجوع ، اختفت أو تكاد أنواع من الصور التى تلازم وجودها مع نشاط الراوى ، تلك الصور كانت عبارة عن رسوم شعبية مطبوعة وكانت امتدادا لبعض الرسوم التى كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها منذ العهود الاسلامية • وتصور هذه الطائفة من الرسوم قصص الأنبياء ، والصديقين وقصص الفرسان والسير الشعبية والنوادر البطولية التى كان يرددها الرواة فى المحافل الشعبية وكانت تلك الصور المطبوعة تلصق فى أشرطة طويلة وتستخدم فى عروض صندوق الدنيا • ويرجع تاريخها الى بدايات القرن الحالى وفق اقدم النماذج المعروفة وقد طبعت تلك الصور على الحجر بأسلوب الليثوجراف بالوان متعددة • وهى فى نظر الباحث الحالى أقرب الى الرسوم التوضيحية لمواقف اخلاقية بلغة تعبر عن القدرات الادراكية والميول النفسية والمعرفية للجمهور الشعبى •

ويميل بعض الباحثين الى نسبة هذه الصور الى جماعة من الصناع الأرمن ومنهم سعد الخادم الذى يقول •

« ان الفن الشعبى فى مجال الصور المطبوعة كان موقوفا على جماعة من الاجانب لهم بعض الدراية بأصول الرسم والخبرة فى تصوير



شكل (١) الزناتي خليفة ودياب بن غانم

الآدميين والمناظر الطبيعية فكانوا يتجهون فى انتاجهم هذا الى نزعة فنية تناسب موضوعاتهم اما عن طريق المخطوطات المحلية ، واما نقلا عن بعض المراجع التركية والفارسية » .

ولا يستطيع الباحث الحالى الاقتناع بوجهة النظر تلك التى تنسب هذه الرسوم الشعبية المطبوعة الى رسامين أرمن ، وان كان من المحتمل أن يكون للأرمن دور فى طباعة ونشر هذه الرسوم فى مطابعهم التى كانت منتشرة بالقاهرة فى بدايات القرن الحالى .

ويعمد الباحث فى عدم اتفاقه مع الرأى المذكور الى أساسين هما :

الأساس الأول : ان تلك الرسوم المطبوعة المعبرة عن السير الشعبية وعن قصص الأنبياء والصحابة وعن البراق . كانت ترجمة بلغة الأشكال للأصول الشفاهية للسير ، حيث كان الرسامون والشعراء والرواة الشعبيون يتقاسمون جمهورا واحدا . ويصعب أن يتصور المرء رسامين أرمن يندمجون فى عمق السير الشعبية والمواقف الدينية والقومية .

الأساس الثانى : يعتمد على تحليل عناصر وأسس تصميم تلك اللوحات المطبوعة وشرح السمات التى تميزها ، كما تبين ارتباطاتها بأصول اسلامية وذلك عن طريق عرض أمثلة توضيحية من الفن الاسلامى تشرح انتماء أسس تصميم هذه اللوحات الشعبية المطبوعة الى رسوم المخطوطات والتصميمات المنفذة على الخامات المختلفة فى الفن الاسلامى .

أولا : تحليل الأساس الأول : اقتران الصور الشعبية المطبوعة بالأصول الشفاهية اللفظية للسير الشعبية .

فى السطور التالية يركز البحث فى عرض مختصر على أهم السمات التى تعبر عنها السير الشعبية موضوع الصور المطبوعة ، خاصة



شكل (٢) عنترة بن شداد العبسى أبو الفوارس يقتل عبد زنجير ، والى اليسار عبلة ابنة مالك على هودج ناقتهـــا •

تلك السمات العربية المتميزة التى يستبعد أن يتذوقهـــا رســـام أرمنى • حيث تعكس شخصيات السير الشعبية ، المفهوم الشـعبى للفروســية فى كل من « عنترة ، أبو زيد الزير سالم وغيرهم » ، ويعبر هذا المفهوم عن صفات جسمية خلقية وعقلية تنبعث من وحى الفنان الشـــعبى وخيـاله • هؤلاء الفوارس يتميزون بقوة جسدية خارقة يستغلونها فى نصرة المظلوم والانتقام من الظالم واذلاله وفى قتل آلاف الفرسان لوضع نهاية لكل ظـالم ترضى مشـــاعر الشعب والمستمعين ، فيقتل الظالم أو يحيا حيـاة ذليلة كتبع وجســـاس والجليلة وغـيرهم ، ويسـعد المظلوم بالعرش كالجرو هجرس ، أو يحيا الحياة التى يصبـو اليها كالزير سالم فى نهاية الملحمة المسماة باسمه •

ويصف محمود ذهنى طريقة رسم شخصية عنترة فى البناء القصصى فيقول :

« وصف المؤلف عنترة فى صورة تخيلهـا لبطل لا يشق له غبار فجعله مهول الخلقة ضخم الجسد متين البنيان ، تترجم ملامحه عن القوة والشجاعة منذ لحظة مولده وعندما يشب يسند اليه المؤلف جميع سمات الفارس العربى من شهامة وكرم ونجدة » (١) •

وبالنظر الى الصور الشعبية المطبوعة لسير الأبطال نجد تعبيرا قويا عن تلك الصـــفات الجسمية والخلقية فعلى رأس عنترة تاج مهيب وعقال فاخر يضفى عليه جلالا ، ووجهه حازم وشارباه كثيفان وجواده الأسود مرتكزا على قدمه اليسرى حانيا هامته بتواضـع وطاعة • شكل (٢) • ولم تقتصر السير ولا الصـــور المعبرة عنها كما سبق القول على فرســان العرب الخوارق •• بل تناولت بالوصــف وبالرسم صور الانبياء والصديقين وتمثـــل واحدة من هذه الصور سيدنا على ممتطيـــا صهوة فرسه الأبيض يصـــارع رأس الغول (أمير تقلد قناع رأس وحش مفترس) • نشر الرعب فى أرجاء اليمن وفى الصـورة ، نرى



شكل (٣) على بن أبى طالب يشق رأس الغول (لاحظ سيف على المزدوج النصل « ذو الفقار »)

على يشق رأس الغول بسيفه المشهور ذى النصل المزدوج · « ذى الفقار » ونرى الوحش برأسه ذى القرنين وفمه الرامى ومهمازى قدميه يبذل قصارى جهده فى محاولة أخيرة للضرب بدبوس ثقيل (٢) (شكل ٣) ·

ومن الصفات الخلقية التى يتميز بها أبطال السير الوفاء بالعهد ، التبرك بدعاء الوالدين ، الحفاظ على الصداقة ، اكرام الضيف ، الدفاع عن المرأة ونصرة المظلومين ·

وللراوى الشعبى قدرة متميزة على صياغة الحوادث فى أسلوب يناسب مقدرته اللغوية وخياله الشعبى ، ومن الوجهة الأسلوبية فقد قدمها فى صياغة يمتزج فيها الشعر العامى بالنثر واللهجة العامية المسجوعة (٣) ، وفى المقابل نجد لهذه السمات الأسلوبية ما يناظرها فى الرسوم الشعبية المطبوعة ففى مقابل الشعر نجد صفاء كالمنظور البصرى الذى يحاول به التعبير عن العمق المكانى وعن استدارة الأشياء ، وفى مقابل النثر نجد صفات التسطيح وخط الأرض الواحد وفى مقابل السجع نجد المغالاة فى التنميق وفى اضافة التفصيلات الزخرفية الباذخة · وباستعراض عدد من الرموز الواردة فى كل من السير والصور المعبرة عنها نجد صفات مشتركة أخرى من الوجهة الرمزية والحضارية فقد تحرر الرواة والرسامون من قيود الحقائق التاريخية · وأصولها المعروفة التى بدأت بها السير فأضافوا اليها بما يوافق ثقافتهم ، واعملوا من الحذف والاضافة ما يلائم ذوق ومعتقدات جمهورهم ، وعليه فقد تتنوع الملامح الأسطورية والملحمية والتراجيدية فى السيرة الواحدة رغم أصلها الواحد (٤) وذلك

يوضح دور النساخ من ناحية فى اضفاء خيالاتهم على السير رغبة فى التزيد من رضا العامة ، ومن ناحية أخرى نجد الرسامين الشعبيين • وقد أبدعوا عددا كبيرا من الصور المطبوعة والمرسومة خلف الزجاج تعبر عن الموقف البطولى الواحد • فنرى صورة عبلة • جالسة على هودج الجمل تارة (شكل ٢) ونراها تارة أخرى تمتطى صهوة فرس أبيض (شكل ٤) كما نرى اختلافات أسلوبية واضحة بين المنظر الواحد رغم ثبات عناصره (شكل ٢ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ وشكل ٧ ـ ٨ ـ ٩) •

ولعل مثال صورة البراق النبوى الشريف يعبر عن هذه الصفة الأسلوبية التى يترجم بها الفنان الشعبى الأصول الدينيةوالاسطورية لتلائم مزاج العامة وفى الوقت نفسه يوضح ارتباط التعبيرات الشعبية الحديثة عن البراق بأصول تراثية فى الفن الاسلامى •

ويعتبر المعراج أروع معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم وقد توافرت عبر العصور ذخيرة أدبية غنية جدا تدور حول المعراج وتنبئنا عن رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم الى عالم السموات وما رآه من كائنات وعبر •

بيد ان مخيلة المصور الشعبى استبقت فقط صورة البراق دون غيره وذلك تجنبا لتصوير الرسول عليه السلام أو مشاهد الجنة • فصوروا البراق فى هيئة حصان له رأس امرأة وأجنحة الطاووس وقد رسم بمهارة وبذخ زخرفى (يبدو أنها من أصل شرقى قد يكون ايرانيا) كما فى مخطوطة معراج نامة •

وفى خلفية الصورة يبرز الرسامون المسجد الأقصى فى القدس ولكن دون التزام بشكل المسجد الأقصى فجاءت بهيئة أحد مساجد القاهرة كما تعج الخلفية بانواع الزهور التى تدل على قدرة الملاحظة غير العادية التى يملكها الرسام الشعبى ففيها من الزهور البيئية المصرية ، ورود ، قرنفل ، سوسن ، ونسرين •



شكل (٤) عنتر وعبلة على خيول مطهمة

ويرجع مسلسل العانى (٥) رمز البراق الى رغبة الفنان المسلم فى آن يصور ويبدع أشكالا لحيوانات مركبة حية مما لم يخلق الله لها مثيلا فيتجاوز بذلك نصوص التحريم من رسم كائنات حية ٠

والبراق هو الدابة التى خصها الله بأن تحمل النبى لأداء مهمة مقدسة ووصفها البخارى ـ محمد بن اسماعيل الجعفر ٨١٠ ـ ٨٨٠ بأنها ليست ذكرا ولا أنثى ٠



شكل (٥) عنترة ابو الفوارس مجللا بثياب الفرسان المنتصرين . (عن المصمودى - تونس)



شكل (٦) عنترة وعبلة ينطلقان على فرس والطيور تساعد فى التعبير عن الانطلاق
(عن المصمودى - تونس)

ثانيا : تحليل الأساس الثانى :

تحليـــل عنـــاصر ورموز وأسس تصميم اللوحات المطبوعة وعلاقاتها بالمجتمع الاسلامى الشعبى ومزاجه المميز .

تعبر الصور الشعبية المطبوعة التى تتناول موضوعات الفروســـــية والخيول عن مزاج شعبى اسلامى متميز ويتضح ذلك فيما تتضمنه من رموز وفى الزوايا المختارة من الســــير للتعبير عنها ، فى الواقع البيئى المعاصر لزمن الكتابة ، وفى تفـاعل الفنـــان مع العوامل السابقة ليخرج مادة يتقبلهـا جمهور المتلقين وتمس وجدانهم ونفسياتهم .

وقد شاعت بين الفولكلوريين فكرة التراكم الملحمى للسير الشعبية (٦) والتى تقـــوم على شرح دور الفنان الشعبى المصور والراوى ، فى الانطلاق من أصول تاريخية الى صياغـــــات تعبيرية متحررة بدرجات متفـــــاوتة عن تلك الأصول . وفى هذا المجال يعرض الباحثون للأصـــول التراثية ولأمثـــــلة توارث المواقف والرموز فى عهود متعاقبة وأقلمة هذه الرواسب التراثية لتلائم المطالب الوجدانية للشـــعب فينسبون الى الســـير الشعبية أصولا قديمة وأبطالا مثـــل حورس وايزيس ومواقف من الأساطير الكلاسـيكية الاغريقية والهنـــدية والقبطية ومن قصص الأنبياء .

والفنان الشعبى الشفاهى أو التشـــكيلى فى سبيله الى اجراء تلك التطويرات المتراكمة قام بتحوير الشخصيات التاريخية متحـــررا من أصولها التـــاريخية ، ككليب ، والجليلة وجساس وغيرهم ، كما قام باضافة شخصيات مكملة دون وجود تاريخى لها كضباع واليمامة والغويلة .

كما عكست السير الشعبية نزعةرومانتيكية تتميز بالمغالاة فى ابراز الصفات المحببة للشعب كالفرح والبذخ عند وصف زفة العروس والمبالغة فى التعبير عن الحزن بلطم الخدود واهالة التراب فوق الرؤوس والامتناع عن مظاهر البهجة والفرح عند موت عزيز .

كما عبرت عن التمايز الطبقى الصارخ الذى يتضح فى الوان الملبس والمسكن وطرق المعيشة (٧) فتصور عبلة فى هيئة الملكة وزركش الجمل والهودج بالزخارف الكثيفة زاهية الألوان وثيابها الفاخرة وحليها الكثيرة على ذراعيها وحول عنقها بينما صور الخدم والمساعدين فى صورة من التقشف والفقر .

وقد عبرت هذه الصور المطبوعة عن مقاييس الجمال النسائى الذى يرتبط بعصر السير الشعبية فى سيرة الزير سالم وأبرزت طريقة المرأة فى ارتداء أزياء خاصة بها وطريقة تزينها وهى صورة للمرأة الجميلة فى وجدان العوام من الناس .

وقد توصل الفنان الشعبى الى نوع من اختزال الأحداث التاريخية وصهرها وتحويلها الى رموز مجددة للصفات البطولية آنفة الذكر ومن الأمثلة على ذلك ما يسوقه محمود ذهنى من أن السيرة ترفع بطلها تدريجيا فى طبقات البطولة والفروسية الى أن يصبح رمزا مطلقا موضحا كيف تدرج عنترة فى طبقات الفروسية الى أن صار رمزا عاما كفارس العرب « كل العرب وليس أحد فرسانهم »

كما يمثل ذلك أيضا وجود ثنائية أخلاقية ، حيث كل شىء فى السير المروية أو المرسومة فيما يبدو مركز حول تلك الثنائية الشر فى مواجهة الخير . يقول المصمودى :

« تسيطر فكرة بسيطة على العمل الخلاق المعقد للرسام الشعبى فعلى جانب يوجد الأخيار الذين ينتصرون فى النهاية بفضل ايمانهم وعلى جانب آخر يوجد الأشرار والكفار أعداء الأولين وهم الذين يهزمون - ويموتون ويعانون العذاب » .

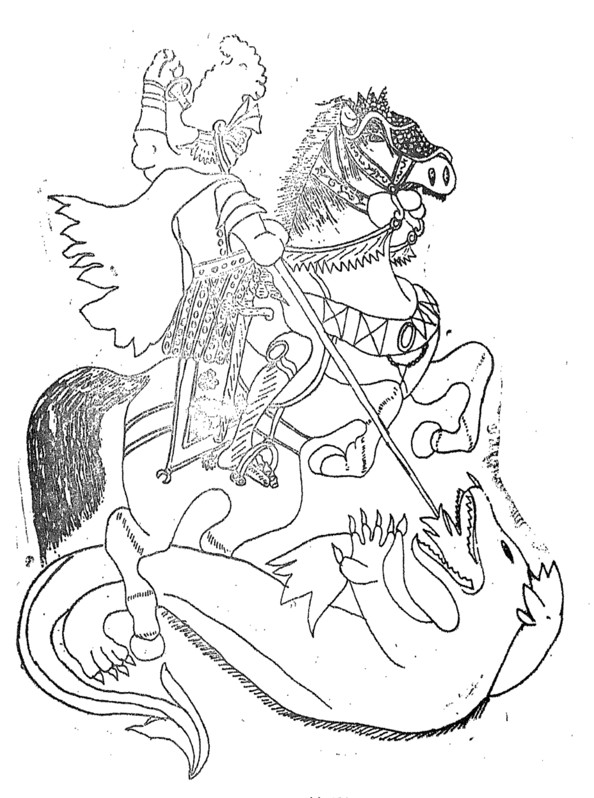


شكل (٧) على بن ابى طالب يصرع العفريت



رسم تونسي مثبت تحت الزجاج لسيرة عنترة وعبلة يحف بهما الفرسان الأخيار والأشرار

(عن المصمودي ـ تونس)



شكل (٩)

صورة القديس مارجرجس ويتضح فيها اختلاف الأسلوب الفنى من حيث التعبير عن العناصر بواقعية منظور ظل والفارس اشبه بالفرسان الروم منه بفرسان العرب وهذا النوع من الرســـوم يمكن ان ينسب الى الرسامين الأرمن .

ويضيف أن منتصــــف الصــــورة هو فى الغالب نقطة الالتقاء والصراع . ولا يتوقف هذا المثال الذى أورده المصمودى عند شــخوص وأبطال السيرة المصورة بل يمتد الى الرموز الأخرى كالنسور التى تفترس الأفاعي لتقضى رمزيا على الشر الذى يمكن أن يحل بالبطل



شكل (١٠) مجموعة من رسوم مخطوطات الفروسية والرمى بالرمح ترجع الى نهاية العصر المملوكى الجركسى وقبل الفتح العثمانى .

وهناك سمة أساسية أخرى تميز تلك السير الشعبية وتعبيراتها المصورة وتتجلى فى التباين العجيب فى المغزى الرمزى بين المناسبة وطقوسها ويسوق المصمودى مثالا لذلك موسم عاشوراء ، وهو ذكرى مصرع الحسن والحسين (الذى لم يقتل تاريخيا) وهما فى نظر العامة رمزا للبراءة النقية تغتالها قوى الشر والظلام وكان موسم عاشوراء بمثابة عيد كل القديسين ، كما كان مناسبة للمهرجانات حيث تطلق الألعاب النارية أثناء الليل ويتناول الناس أصنافا من الحلوى ، هذا ويمثل ذلك التناقض فى الاحتفال بذكرى اليمة من خلال طقوس مبهجة نوعا من التحوير للمواقف وتحويلها الى ذكريات وعبر . ولعل ذلك النوع من التعبير واضح فى صور الفرسان الشعبية « معارك الفرسان فى شىء من السذاجة الممزوجة بشىء من الطرافة ، فعلى الرغم من التطاحن الشديد الذى توضحه فهى لا تلبث أن تثير فى الناظر الضحك كما انها تمس فى تعبيراتها الجانب الهزلى برغم جدية الموضوعات التى تعبر عنها « هذا الجانب الهزلى يعد بمثابة عامل مشترك فى أنماط الفنون الشعبية التصويرية :

فالفنان الشعبى « يحافظ على تناسب عناصر الصورة التى يفرض الموضوع توازنها» « وهو يخل بهذا التناسب عن عمد فى الشخوص التى يريد عرض ما فيها من صفات تثير العجب أو الضحك والسخرية (٨) .

وهناك ترجمة شكلية صادقة لبعض النصوص الشفاهية للسير ، فبمجرد مشاهدة دخول السيف المزدوج النصل (ذو الفقار) فى صدر رأس الغول - أو الآدمى ذى القناع الشيطانى - أو سيف عنترة أو أبو زيد ، أو الزير سالم يشطر خصمه الى فلقتين ويسيل الدم بطريقة ساخرة ، فنشعر بأنه ايقاع معبر لعبارة (وضربه بالسيف فوقع على الأرض قتيلا وفى دمه جديلا) التى جاءت فى نص الزير سالم .

وعليه كما يقول المصمودى « فان هذه الصور تعنى بالنسبة الى مقتنيها والى الفنان الذى خلقها التأويل المنسق بين العناصر السلالية والحضارية التى تتألف منها أصول الشعب » وهى بدائل تنفسية للشعب المقهور ومواقف من الكفاح السلبى ضد القهر الاستعمارى وشعور الشعب بالاذلال واستجابة لغريزة حفظ الذات والتماس الملاذ فى ماضيه المجيد . فهذه الصور تنبىء بأبطال خوارق من أمجاد الماضى وكانت بذلك

قوة داخلية تكفى لاسترداد الذات ، وعودة الى السمات التشكيلية التى تكون أسس تصميم تلك الرسوم المطبوعة للفرسان والأفراس الواقعية والخيالية • فان لتلك الرسوم الشعبية المطبوعة صفات عامة تميزها عن الصفات الأوربية التى يحذقها الرسامون الأرمن فبينما يحذق أولئك الرسامون الأجانب أصول المنظور وبراعة رسم الوحدات ومحاكاتها لأصولها الطبيعية واستخدام الألوان المتدرجة • نجد الرسام الشعبى يتميز بالتعمق فى التكوينات أكثر من التفاصيل وفى الجانب التعبيرى التوصيلى أكثر من الجانب التصويرى المحاكى للأصول الطبيعية منظوريا • وهو يستخدم الألوان الصافية معتمدا على شبكة خطية سوداء تملأ بألوان مباشرة عادة ورسومه غير واقعية ، رومانسية التعبير ، درامية المواقف وامعانا فى ابراز هذه الصفة فانه يكتب الى جانب كل عنصر عبارة تشرحه للمشاهد • هذه سمة عرفها المسلمون فى مخطوطاتهم • ورسوم الفنان الشعبى قوية متماسكة فى تكوينها فى جرأة وتحرر من التزام بالمرئى لأغراض رمزية وأرضيات تلك اللوحات بيضاء دائما ، والبيئات التى تجرى فيها أحداثها محايدة ، تعبيرا عن تحويل الرمز الى المطلق وعن خلود الاسطورة رغم تغير تفاصيل الزمان والمكان ، فكان الفنان الشعبى يجمع بين الأزمنة والأمكنة فى آن واحد أحيانا كما كان يجمع أحداثا تاريخية معا فى اطار واحد ، كأن يضم عبلة حبيبة عنتر وزبيدة زوجة الرشيد دون اعتبار للفارق الزمانى الواسع بينهما •

ومثال آخر على فكرة الجمع بين الأزمنة والأمكنة فى الفن الشعبى تتمثل فى سيرة الزير سالم والتى توضح انه بعد مصرعه تتابعت ذريته من ناحية كليب حتى الجيل الخامس بعده الذى تشرف بمقابلة (النبى المختار) ومعه يورد فى صلب السيرة أخبارا عن الصليبيين وحروبهم ويعنى هذا أن



شكل (١١) رسم ينتمى الى الفترة السابقة انظر شكل ١٠



شكل (١٢) الأمير ابو زيد يشق بسيفه عاصم شراب الدماء وخلفهما العبد أبو القمصان

المؤلفين والرواة قد خلطوا مثلهم مثل الرسامين الشعبيين ، بين أحداث عصرهم والاحداث الغابرة (١٠) ٠

واختصارا للصفات المميزة للتصوير الشعبى المطبوع على الحجر خاصة الذى يصور الخيول والفرسان نورد النقاط التالية :

- أن للرسام الشعبى نظرة مرئية شاملة ، فهو يرسم ما يراه من هذا الجانب وما يراه من الجانب الآخر ويضعهم معا فى عمل واحد ٠
- أن الرسام الشعبى يبالغ فى حجوم الأشياء تعبيرا عن أهميتها ويقلل من العناصر الأقل أهمية أو يحذفها ٠
- أن الرسام الشعبى يمزج بين الكتابة والرسم فيجمع بين الرموز الفنية واللغوية حرصا منه على وضوح عمله الفنى بالنسبة لجمهوره ٠
- أن الرسام الشعبى يستخدم الأوضاع المثالية ، أى ابرازه الجوانب توضيحا لفكرته ، فيرسم الانسان من الجانب ومن الأمام فى الوقت نفسه ٠
- أن الفنان الشعبى يجمع بين الأمكنة والأزمنة معا فى عمل واحد (١١) ٠
- أن الرسام الشعبى يستخدم خط أرض ترتكز عليه عناصره قائمة دون زوايا منحرفة ٠

وهناك صفات تفصيلية تتطلب مزيدا من الدراسة والايضاح لا يتسع لها البحث الحالى وتتعلق بالخلط بين الأساليب الاسلامية الكلاسيكية فى صور المخطوطات من تسطيح وشغف بالزخرف واختصار مجازى للعناصر حتى تتحول المنمنمات الى ما يشبه المناظر المسرحية المعبرة ويقوم الشخوص فيها بدور الممثلين ٠

وبالخلط بين هذه الأساليب الكلاسيكية وبين تلقائية التعبير الساذج دون تحفظ نرى الرسام الشعبى يحاول فى بعض الجزئيات التعبير عن المنظور ويتجنب ذلك فى جزئيات أخرى لأغراض تعبيرية وفى الصورة رقم (١٢) والتى تمثل الأمير « عاصم شراب الدماء » والأمير « أبوزيد والعبد أبو القمصان » وهى ممضاه باسم الرسام حسن حسن السيد ٠



شكل (١٣) رستم يصرع عفريتا من الفن الشعبى الايرانى (لاحظ التشابه مع على يصرع عفريتا)

نلاحظ تكبير الفرسان وتصغير العبد « أبو القمصان » ٠

ونلاحظ خط الأرض ونلاحظ عدم المنطقية فى رسم تلاحم الأرجل الأمامية للفرسين المتقابلين ولتلاحم السيوف الطاعنة حيث تتحول العناصر برمتها وكأنها شرائح من الورق قصت ولصقت متضافرة ٠

كما نلاحظ انتشار بقع الدم حول الرأس المشطور لشراب الدماء وحول حصانه وتحته فى بقع زخرفية ، ونلاحظ حركة سيف أبى زيد وهو يشق شراب الدماء بصورة وصفية ، وخلو الوجوه تماما من علامات الانفعال والدهشة أو الألم أو التشفى فكل هذه الانفعالات تركت للمشاهد ليسقطها على الشخوص المصورة بصورة محايدة ٠

وهناك ملاحظة مهمة للغاية وهى أن أغلب الخيول التى يركبها الفرسان الأخيار سوداء والفرسان الأشرار بيضاء وذلك مخالف لما عرف فى الغرب حيث يكون الفارس الذى يركب الحصان الأبيض خيرا وشهما نسبة الى الجنس الأبيض والعكس نسبة الى الجنس الأسود ٠ بيد أن هناك سمات عنصرية فى هذه الرسوم مثل صورة الخادم المسمى بعين زنجير٠

ولقد اتفق أغلب الباحثين فى موضوع التصوير الشعبى على أن له أصول اسلامية عربية ايرانية تركية ، ولعل توضيح أمثلة لهذه الفكرة يساعد على اثبات وجهة نظر هذا البحث فى استبعاد نسبة تلك الرسوم الشعبية المطبوعة الى رسامين أرمن حيث كان من الأولى أن يقوم أولئك باتباع تقاليد فنية غربية ، الأمر الذى نراه فيما رسموه من صور مطبوعة تمثل بعض الفرسان المسيحيين والمواقف الدينية القبطية والتى تخالف فى أساليبها تمام الاختلاف تلك الموضوعات الملحمية العربية الاسلامية ٠ شكل (٩) الذى يمثل القديس مار جرجس ٠

وفى الفن الشعبى الايرانى انتشرت صور درامية الطابع مباشرة التعبير عن الأساطير والسير الايرانية فى المقاهى والمنازل الشعبية منذ القرن التاسع عشر وتدور أحداثها حول الملاحم الايرانية وأبطالها رستم وسهراب وليلى والمجنون وأحزان وشجون عاشوراء وعلى والحسن والحسين (١٠) وفى هذه الصور تكمن عناصر وتكوينات وسمات متعددة يمكن أن تنسب اليها الرسوم المطبوعة على الحجر التى طبعت فى مصر وتداولها الشعبيون فى الأقطار العربية المختلفة حتى عهد قريب ٠

ففى لوحة تمثل قتل رستم والعفريت الخرافى (ذو القرنين) الشبيه بالغول الذى يصرعه على بسيفه ذى الفقار شكل (١٣) ، نرى الأرقط قابضا بيسراه على عنقه وبيمناه خنجر طويل متكأ بركبتيه على صدر وأرجل العفريت الذى خرج لسانه من جراء قبضة رستم القوية وفى الخلفية نجد حصانا أبيض خاصا بالبطل رستم رافعا قدميه الأماميتين ورأسه من هول المشهد الرهيب واللوحة ممضاة باسم حسين خولاء احاستى وأبعادها ١٧٧ × ١١٠ سم ويلاحظ التشابه الشديد بين ذلك الحصان الابيض وبين خيول اللوحات المصرية كما تسهل ملاحظة أوجه التشابه بين زى رستم وعنترة بما فيهما من حليات ودروع وكذلك الخوذة التى تشبه التاج ويعلوها ريش الطاووس والشارب الكثيف٠ وقبضة اليد على الخنجر ويلاحظ أيضا اشتراك النموذجين فى استخدام الكتابات لشرح المضامين أو لتسمية الشخوص وتمييزهم ٠

كما يمكن ملاحظة الفروق القائمة بين الرسوم الايرانية الشعبية ونظائرها المصرية فالأبطال فى النماذج المصرية بلا ذقون والزخارف أقل والانفعالات على الوجوه ليست درامية ولكنها رمزية تمثيلية بينما نجد انفعالات شديدة بادية على الوجوه فى النماذج الايرانية حيث تقطيب الحاجبين والمغالاة فى ابراز ثنيات الثياب بدرجات ظلية وازدحام الخلفيات بالعناصر وكذا استخدام أكثر من خط أرض واحد بشكل ملموس لابراز العمق المنظورى ولعل أغلب الاختلافات المذكورة ترجع الى سببين تقنيين : أولهما التفاوت الشديد بين مساحة النماذج الايرانية ١٧٧ × ١١٠ سم والنماذج المصرية ٣٠ × ٤٣ سم تقريبا ٠

وثانيهما أن النماذج الايرانية ـ مصورة تصويرا مباشرا على القماش بألوان زيتية بينما النماذج المصرية مطبوعة على الحجر بأسلوب (الليثوغراف) ولكل من أساليب الأداء المذكورة معطيات لا تتجاوب مع الأخرى وفى مجموعة الأشكال ١٠ ، ١١ وشكل ١٥ مجموعة



شكل (١٥)

أخرى من الرسوم المنقولة عن المخطوطـــات الاسلامية القديمة للفروســية والرماية التى ترجع الى عصر السلطان قنصوه الغورىوقبل الغزو العثمانى وتصور فرسانا يتدربون على النزال بالرمح ويتضح فى أسلوبها النزعـة الشعبية والزهد فى الزخارف (١٢) ٠

الهوامش :

(١) محمود ذهنى ــ سيرة عنترة وسماتها القصصية ، مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة العدد ٣ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٨ ــ ٤٥ ٠

(٢) محمــد المصمودى : فن المثبت ــ فنون عربية ــ العدد الخامس لندن ١٩٨٢ ٠

(٣) لطفى حســين ســليم ٠ ملحمــة الزير سالم (رسالة ماجستير) ١٩٧١ ، قسم اللغــة العربيــة ــ جامعة القاهرة مايو ١٩٧١ ٠

(٤) يوســف الشــارونى : سيرنا الشعبية ونظرية التراكم الملحمى ــ الدوحة ــ العدد ٧٢ ــ قطر ــ ديسمبر ١٩٨١ ٠

(٥) مسلسل العانى : البراق فنون عربية باميكاب ، العدد الأول ص ٣٠ ــ ٣٣ ٠

(٦) يوسف الشارونى ، المرجع السابق ٠

(٧) لطفى حسين سليم ، المرجع السابق ٠

(٨) سعد الخادم المرجع السابق ص ١٢٩ ٠

(٩) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية ــ الدار المصرية للتاليف والترجمة القاهرة اغســـطس ١٩٦٥ ص ٤١ ٠

(١٠) يوسف الشارونى المرجع السابق ص ١١٤ ٠

(١١) حمدى خميس : مؤتمر التربية الفنية والفن الشعبى وزارة التربية والتعليم ٠ تفتيش التربية الفنية ــ القارهة ١٩٦٦ ص ١١٤ ــ ١١٦ ٠

Masmoud, M. la painture verre en Tunisu, leres production, Tunsi, 1972 peintures populaires D. jross collections particulieres De la maysté L'imperatrice D'Iran. Aalon d'aulomme, grand palais des champs — Paris 1973, pp. 25-27.

— Paintunes populaires : collections ponponticulie has-Do sa Majesté limpanathice D'Ian salon d'oulomme, Grand pa la us dos champs. El y'sees pah. 1973, pp. 25-27.

(١٢) (مرجع الفروسية) ٠

المراجـــع :

١ ــ تمبل ، القديس مارجرجس والتنين ــ (ترجمة البير فتح الله) فنون عربية ، باميكاب العدد الرابع ٠ لندن ١٩٨٢ ص ١١٨ ــ ١٣١ ٠

٢ ــ سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصـــور ، المكتبة الثقافية ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ص ١٢٨

٣ ــ مسلسل العانى : البراق ، فنون عربية ، باميكاب ، العدد الأول ، لندن ، ١٩٨٠ ص ٣٠ : ٣٣ ٠

٤ ــ عبد الحميد يونس : خيال الظل ، المكتبة الثقافية ، الدار المصرية للتاليف والترجمة القاهرة اغسطس - ١٩٦٥ ص ٣٩ ٠

٥ ــ لطفى حسين سليم : ملحمة الزير سالم (رسالة ماجستير) قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ١٩٧١ ٠

٦ ــ محمد المصمودى : فن المثبت ، فنـــون عربية ، باميكاب ــ العدد الخامس لندن ١٩٨٢ ٠

٧ ــ محمد حمدى خميس : العلاقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال ، المؤتمر السنوى التاســع لموجهى التربية الفنية ، مطبعة وزارة التربية والتعـــليم القاهرة مايو ١٩٦٩ ص ١١٢ ــ ١٢٠ ٠

٨ ــ محمود ذهنى : سيرة عنترة وسماتها القصـصية ، مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة ، القاهرة ، العدد ٣ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٨ ــ ٤٥ ٠

٩ ــ يوسف الشارونى : سيرنا الشعبية ونظرية التراكم الملحمى ، الدوحة ، العدد ٧٢ وزارة الاعلام ــ قطر ــ ١٩٨١ ٠

خرط الخشب

إعداد : عصمت أحمد عوض

لمصر شهرة قديمة فى خراطة الأخشاب وقد ذكر « وينرايت » أنه يوجد فى الآثار المصرية التى يرجع تاريخها الى العصر اليونانى الرومانى كميات كبيرة من الخشب المخروط . وهذه ظاهرة يتميز بها هذا العصر عن العصر الفرعونى . ويذكر أن المخرطة قد أدخلت الى مصر فى العهد اليونانى الرومانى . كما يشير أيضا الى احتمال أن الأخشاب المخروطة كقوائم الكراسى أو الأسرة فى هذا العصر لم تكن مخروطة بالمعنى المفهوم . وانما صنعت بالشكل المطلوب عن طريق « برد الخشب » على غرار نماذج الخرط فى العصر القبطى (١) .

وفى القرن الثالث عشر عثر على أبواب خشبية للمنازل القبطية من نجارة بلدية على شكل مربعات وكثيرة الأضلاع وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخرط البلدى عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب وازدهرت فى عصر المماليك صناعة المشربيات من الخشب المخروط وكذلك الحواجز الخشبية للمقصورات فى المساجد وعمل الكراسى و « الدواليب » وغيرها من الأدوات المختلفة .

ولا تزال آثار هذه الحرفة موجودة فى أحياء القاهرة القديمة مثل بيت الجريتلية « الكردلية » بجوار جامع بن طولون ، وبيت جمال‌الدين الذهبى بحارة خوش قدم المتفرعة من شارع المعز لدين الله بالغورية ، ومنزل السحيمى بالدرب الأصفر بناحية الجمالية ، وبيت السنارى بالسيدة زينب . وأيضا البيوت الأثرية برشيد من عصر المماليك .

وقد قامت النجارة البلدية بدور مهم فى الآثار القبطية والاسلامية فى المنشآت الدينية والمدنية فى الكنائس والمساجد والبيوت بمختلف المشغولات الخشبية مثل خراطة الأخشاب فى صنع مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والدواليب والمقرنصات « التى تغطى سمك الخشب الذى يحمل المشربية » والأشرطة الكتابية .

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة فى مصر الى وقتنا الحاضر بعد أن كاد يختفى العامل الحرفى الذى يتقن الصنعة ويحول الخامة الى قطعة رائعة تموج بالفن وتجذب عشاقها مهما انتشرت الآلة ٠

ويطلق اسم « خراط » على محترف الخراطة وهو الذى يشكل الخشب وينحته بواسطة الخرط أو الحز أو الحفر بآلة مسننة ٠ وقد يعرف باسم مكان مثل حى أو سوق باسم ما اختص به أهله من حرفة مثل « خط الخراطين » أو « سوق الخراطين » ٠

وقد أظهر الصناع المصريون فى فن خراطة الأخشاب تفوقا ملحوظا وخبرة ودراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة ٠ ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها والتى سبق أن استخدموها بل لجأوا أيضا الى استيراد أجود أنواع الأخشاب من الخارج مثل خشب الأبنوس والأرز ، وخشب الجوز والبندق والبلوط ٠ بالاضافة الى أنواع الخشب الموجود مثل الزان ، والتوت والجميز وشجر الليمون والجوافة ٠ كما استخدموا سن الفيل ٠ وعظام الحيوانات ، والكهرمان ، وقد أضيفت خامات أخرى وبعض أنواع الخامات الحديثة مثل البلاستيك وغيرها ٠

بيد أن عمل الحرفى فى مشغولات الخرط بأنواع الخشب المختلفة قد اكسبه مهارات مختلفة ومن هنا ابتكر عددا من الأدوات التى تيسر له عمله لتتلائم والخامات المتعددة من حيث الصلابة والليونة ٠

ومن هذه الأدوات المستعملة فى حرفة خراطة الأخشاب ما يأتى :

مناشير مختلفة الأشكال والأحجام ٠

أزاميل مختلفة المقاسات ٠

ضفر مختلفة الأشكال والمقاسات ٠

مثقاب له عدد من السنون بأحجام مختلفة ٠ كل سن مثبت فى بكرة خشب (شكل ١) ٠

مجموعة براجل للقياس على قطعة الخشب المراد خرطها (سندو ، محزأ ، مخنق) ٠ (شكل ٣) ٠

قوس من الخشب مثبت بطرفه قطعة خشب متحركة تسمى عصفورة ومثبت بطرف القوس الأمامى خيط يصل الى الطرف الثانى ويمر بالعصفورة التى منها يتحكم الخراط فى شد الخيط ٠ (شكل ٢) ٠

المخرطة البلدية (شكل ٤) ٠

وتتكون من قاعدة عبارة عن لوح من الخشب، وقطعتين من الخشب كبيرتى الحجم تسميان فخاذ « مفردها فخذة » فخذة منهما متماسكة فى عمود حديد طويل يسمى « ايدان » ٠ والفخذة الثانية مثبتة بالقاعدة الخشب ، ومثبت بطرفى كل من الفخذين قضيب من الحديد مدبب الطرف ويسمى القضيبان « غرابان » يوضع بينهما قطعة الخشب المجهزة المراد خرطها حسب المقاس ٠

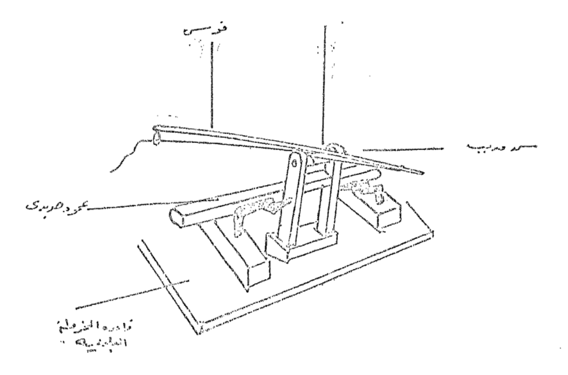
مراحل الخرط وأنواعه :

ولمعرفة أنواع الخرط يتطلب أولا معرفة المراحل التى يتم فيها العمل على المخرطة البلدية وذلك من خلال حديثى مع أحد الخراطين ٠

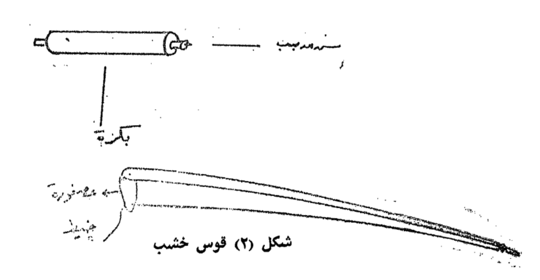
وهو الحاج عبد المنعم سليمان ٠ بحارة حلوانى بسوق السلاح بالقلعة ٠

قال : « أجيب الخشب الزان بعد تنظيفه وتجهيزه أو أى نوع خشب أنا عايزه ٠ وأشقه مثلا مرابيع [أجزاء ذات أطوال وسمك مناسب لقطع الخرط المطلوب] ويسمى جزء الخشب ده «عابر» وأعمل سندو أو مخنق أو مقياس للشكل المطلوب « وأوسط » على العابر ، أعمل علامات لبداية الخرط على كذا خرزة حسب طول العابر ٠ وبعدين أثبت العابر بين الغرابين بعد لف خيط القوس لفه واحده على العابر لتعمل على دورانه بين الغرابين :

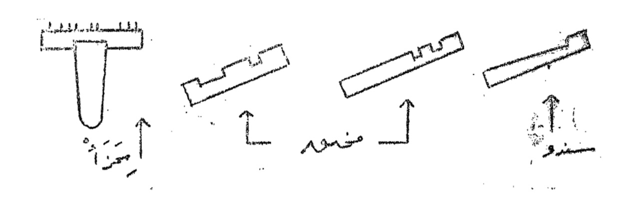
وأجيب الأزميل المناسب ثم أثبت الأزميل على قطعة الشغل بقدمى الشمال المستندة على الايدان وأشد القوس فى اتجاهين الى الأمام والخلف فيدور العابر أمام الأزميل الذى يعمل على الحفر أو الخرط المطلوب ٠ وأتحكم أنا فى تغيير وتحريك الأزميل تبعا للشكل « اللى أنا عايزه » ٠ وأعمل مجموعة عوابر « مخرز » وأعمل مجموعة



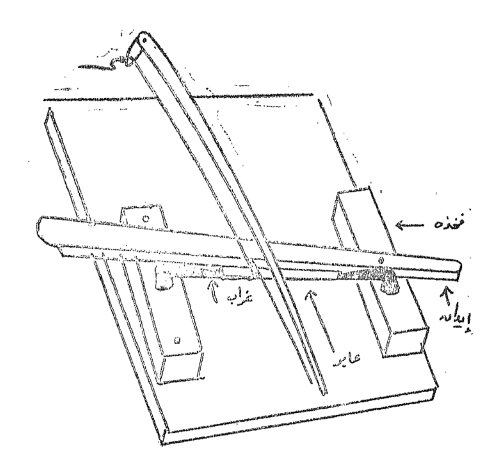
شكل (١) مثقاب يدوى



شكل (٢) قوس خشب



شكل (٣) مجموعة للقياس



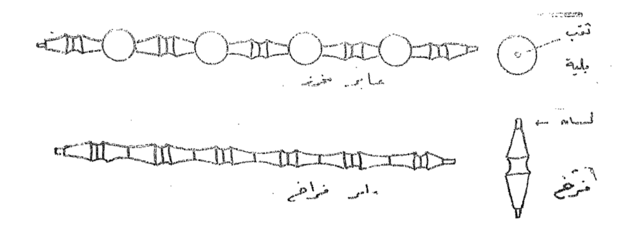
شكل (٤) المخرطة البلدية

عوابر « فراخ » [أى خرط رفيع] وأجزأ عابر الفراخ الى فرخ · فرخ · وكل فرخ له لسان علشان عملية التجميع (شكل ٥) ·

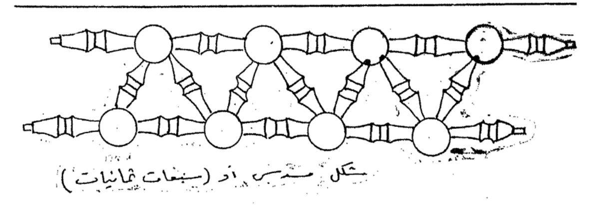
وأجيب عوابر المخرز واثقب الخرزات بالمثقاب اليدوى (شكل ١) وهو عبارة عن قطعتين خشب مركبين فيهم فاصل من الخشب « عبارة عن بكرة خشب تدور فى تجويف بطرفى القائمين · وذلك بواسطة شد القوس · وفى أحد طرفى البكرة سن مدبب والقائمين يثبتان فى القاعدة بين الغرابين بالمخرطة البلدى » ، توضع المخرزات أمام السن ومع تحريك القوس يتم عمل الثقب المناسب لسمك اللسان الموجود بالفرخ ليتم التجميع للشكل بين عوابر المخرز والفراخ (شكل ٦) ويسمى سبعات ثمانيات وأيضا يمكن عمل أشكال أخرى من عوابر المخرز والفراخ بنفس الخطوات (شكل ٧) ويسمى أبو شروان » ·

وللحرفى المصرى خبرة بطبيعة الجو فى بلاده ، فهو يدرك أن الأخشاب تنكمش صيفا لجفاف الطقس وحرارته · وتتمدد فى رطوبة الجو شتاء · وبما أن هذه الخراطة يتم تجميعها دون استعمال المسامير أو الغراء فى تثبيتها فنجد أن بين كل حشوة وأخرى قد تركت مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش · هذا بالنسبة لمساحة مشغولات الخرط · وبعد تجميع مساحة مشغولات الخرط يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجى « البرواز » ويلصقها بالغراء · ويكون بعد ذلك باقى أجراء الشكل وليكن مثلا كرسى أو منضدة ·

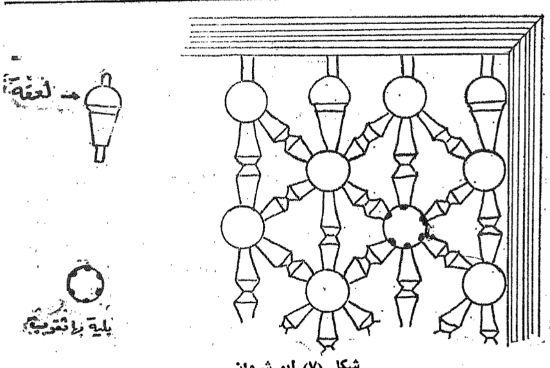
وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التى يستعملها الخراط وكذلك أنواع الأخشاب ، اذ تكون بعض الأخشاب لينة مثل خشب الليمون والجوافة · ولذا تستعمل فى الخرط الدقيق ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع ، أما الخشب الزان مثلا فيستعمل للخرط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير ·



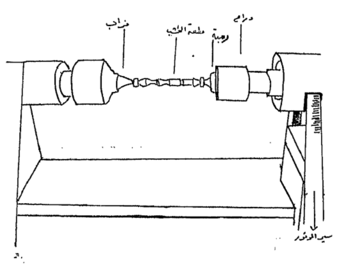
شكل (٥) مكونات التشكيل



شكل (٦) شكل سداسى أو سبعات ثمانيات



شكل (٧) ابو شروان



شكل (٨) مخرطة كهربائية

وقد أبدع الخراطون فى عمل وحدات زخرفية من الخرط المختلف الشكل وكذلك المختلف اللون بادماج ألوان الخشب فى عمل واحد ٠ فمثلا جمع بين خرط من أخشاب الليمون ذات اللون الأصفر مع خرط من أخشاب الجوافة ذات اللون الأحمر فى تكوين زخرفى ، أو الجمع بين خرط من خشب الأبنوس الغامق مع خرط من سن الفيل الفاتح ٠ كما أنه يمكن دهان خرط الخشب العادى حسب الرغبة بعد التجميع بالنجارة فيمكن دهنه « أستر » أو دهنه بالورنيش للتلميع ٠

وقد لوحظ فى الآونة الأخيرة أن « المخرطة البلدية » أو المخرطة اليدوية تكاد أن تندثر بعد ظهور الآلة الكهربائية الحديثة وهى ليست بمستحدثة وانما هى عملية تطوير للمخرطة البلدية ولم تختلف عنها كثيرا الا أنها تعد تمشيا مع العصر والرغبة فى تحقيق الكم مع الكيف السريع ومن هنا كان التفكير فى عملية تطوير المخرطة اليدوية ٠ فعمل سير الموتور الكهربائى فى ادارة قطعة الخشب المراد خرطها والذى يقابل عمل شد القوس فى المخرطة البلدية كان له أبلغ الأثر فى التغير الطفيف لشكل المخرطة البلدية التى كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محنى الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى ٠ فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل عمل الخرط بالجلوس العادى للعمل على المخرطة ٠

والمخرطة الكهربائية (شكل ٨) عبارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة ، «والتركيبة كلها من الحديد» طرفها أو القائم الأيسر منها به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائى والقائم ينتهى بذراع وطرفه شبه مدبب ويسمى « زمبة » والقائم الثانى به اسطوانة حديدية تنتهى بسن مدبب ويسمى غراب ، وتثبت قطعة الخشب المراد خرطها بين الغراب وطرف الاسطوانة الأولى أى « الزمبة » وعند تشغيل الموتور الكهربائى يعمل على دوران عابر الخرط ويقوم الخراط باستعمال الأزاميل والضفر المناسبة ونوع الخشب والشكل المطلوب خرطه ٠ فمثلا يتم عمل مجموعة « عوابر مخرزات » ومجموعة « عوابر فراخ » ليتكون منها وحدات الخرط المختلفة ٠

ولعملية التجميع يلزم ثقب المخرزات كما هو متبع بطريقة الخرط البلدى • وهناك مثقاب يعمل بالكهرباء أيضا • يتم به ثقب المخرزات • وبعد ذلك تتم عملية تجميع الأشكال المختلفة وهى نفس أنواع الوحدات والأشكال الا أنه يلاحظ أن هناك فرقا فى الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفى القديم • كما جاء فى حديثى معهم حول هذا الموضوع •

وبشأن ظهور هذه الآلة الكهربائية كان سؤالى عن مدى تأثير هذه الآلة على العمل وعلى العامل اليدوى • هل تقبلها واندمج معها أم رفضها وانحاز لعمله اليدوى ؟ وكانت اجابة الخراط أحمد على أبو طاحونة « بحى خان الخليلى » قال :

(أبويا وأنا اتربينا واتعلمنا واشتغلنا على المخرطة البلدى • لكن الحياة صعبة وعايزة شغل كثير والمخرطة عندى بالموتور وهو اللى زيادة وبيدور الشغل بدل القوس) •

قال الخراط عبد المنعم سليمان : « المكنة دى بتاعة انتاج • والعصر اللى احنا فيه دلوقت عصر السرعة • والناس الملمين بالشغلانة بيقاولوا على الأشغال اللى زى دى عايزين طبعا شغل وانتاج كثير • والناس اللى كانت موجودة فى العصر القديم وشافت الحاجات القديمة من شغل الخرط مابتنبسطش من النوع بتاع المكن • العامل بالمخرطة البلدى ممكن انه يعمل حاجة تخانتها تلاتة مللى ! • العصر بتاعنا غير الوقت ده المادة النهاردة غالية ومصاريف • وعلشان كده يطلع شغل كثير بالمكن • ونلاحظ أن التجميع بالنسبة لشغل المكن مفكك والسبب انه بيعمل شغل كميات وعايز يجمعها وعايز يسرع وعايز يسلم الشغل فهو بيخرم الاخرام واسعة شوية بالنسبة للسان اللى بيبات فيه ويقوم هو يبيت كده بيكون الشغل غير متماسك • وأنا بالنسبة للشغل أفضل الشغل على المخرطة البلدى وأعمل شغل ولازم يدخل مزاجى لأنى باشتغل فيها كهواية • يعنى لما أمسك حتة الشغل كده وأنبسط منها ح تعجب الزبون طبعا » •

وعندما سألت سعيد حسن أبو زيد ابن صاحب ورشة خراطة قديمة وكبيرة بالسكرية بحى تحت الربع وبوابة المتولى « والورشة تعمل بالآلات الكهربائية فى جميع مراحل العمل » •

قال : « النهاردة علشان الواحد يقعد ماسك القوس وقاعد على المخرطة اللى على الأرض دى علشان يعمل شغل ، ح يعمل ٢٥٪ من اللى تعمله المكنة • وقبل دخول المكنة الكهربا دى كان فيه مكنة ثانية من غير كهربا • هم ابتدوا يشتغلوا على المكنة اللى فى الأرض دى سنين وسنين •

ومن ميت سنة أو ثمانين سنة بدأت مكنة ثانية مع وجود الدراجات « الباسكيلتات » بدأوا يعملوا مكنة بالعجلة بتاعة البسكيلته • الخراط يقف يشتغل وجايب واحد عتال طول النهار واقف يدور العجلة دى اللى هى بتلف الخشب بدل القوس • والمكنة دى كانت موجودة لمدة قريبة يعنى من ٢٥ سنة تقريبا • احنا عندنا المكنة الكهربا دى من ثلاثين سنة يعنى من يوم ما دخلت الكهربا حى السكرية سنة ١٩٥٤ • وفيه بلاد ما كنتش شافت الكهربا غير مع كهربة السد • ودخول الكهربا فى الريف من مدة قريبة • وعلى فكرة شغل الخرط اليدوى موجود فى الاقاليم • ولحد النهارده فيه ورش خراطة فى المنوفية والقليوبية وفى طنطا بيعملوا خرط اللى هو الرفيع على المخرطة البلدى • وبيجبوه لنا بنشتريه منهم بالمتر الطولى أو المربع ، أصل الشغل الرفيع ده له عروضات خاصة دلوقت [أى مقاس خاص] •

وأما عن الفرق بين شغل الخرط اليدوى وشغل خرط المكن فالخراط اليدوى يمكن يقدر يرفع فيه الى أقصى حدود الترفيع يعنى لو حط عود كبريت ممكن يخرطه لو هو محترف • الخرط بالمكنة الكهربا له مقاييس محدودة ، لو هو رفع الخرط قوى ينكسر ، وبعدين الحركة البطيئة لما يخرط الخراط اليدوى الحركة بيبقى لها طعم نحسه ، ان ده حى وشغل المكن ميت » •

واحنا كبشر حساسين نحس بالخرط اليدوى أكثر من احساسنا بشغل المكن واللى بيشتغل الخرط اليدوى لازم يكون بيحب هذا الشغل لأنه فنان بيشتغل بأمانة ، أما خراط المكنة مش مهم

يكون بيحبها أهى شغلة كده وخلاص وبيشتغل بقوته (قوت يومه) مش باحساسه علشان ينتج كثير وبسرعة ٠

يعنى الخراط اليدوى يدينى متر خرط مش ح يقدر يدينى قبل أكثر من عشرين يوم٠ الخراط على المكن يدينى المتر بعد ثمان أيام دى غير التكاليف ٠ المتر المربع اليدوى تلاقيه من ١٢٠ جنيه الى ١٧٠ جنيه مثلا ٠ ولو أعمله على المكن يكلف ٩٠ جنيه الى ١٤٠ جنيه تقريبا ٠ يعنى عطلة وزيادة تكلفة ٠ ولعلمك النهارده فيه خراطين على المكن بيعملوا خرط آلى فى مستوى الخرط اليدوى » ٠

لقد أوجدت مشغولات الخرط والنجارة المكملة لها في البيوت الأثرية ابتكارات فى التصميم الداخلى من شأنها الايهام بسعة المسكن مع اكسابه صفة جمالية ٠ وهناك علاقة وثيقة بين منتجات هذه البيوت الأثرية التى كانت مقرا للسكنى (حينذاك) وبين تطويع تلك المشغولات الفنية لخدمة البيئة فى شكل طرز موحدة ، نابعة من ابتكار مهرة الصناع ٠ ولقد استخدمت أشغال الخرط المتنوع فى كثير من الأغراض لشغل الفراغات وغيرها من قطع الأثاث كالدواليب والدكك والسواتر الخشبية ٠ وفى تجميل المشغولات وحشوات النوافذ ٠

وخراطة الأخشاب نوعان :

١ ـ الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خرط أرجل الكراسى والمناضد والأثاث عموما وخرط الحواجز والأعمدة المستعملة فى حوامل الزهريات والتماثيل ٠ وكذلك خرط الثريات الخشبية وأيضا خرط البرامق ، والانانات الصهريجية (ومفردها انان) كما فى (شكل ٩) ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة السياج الخشبى المخروط الموجود فى جامع الماردانى بالتبانة ٠

٢ ـ الخراطة الدقيقة المعروفة بخرط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف أشكالها وأنواعها وفصوصها ٠ كما تختلف مقاسات الحبات والفصوص المخروطة مثل المسدس (سبعات ثمانيات) كما فى (شكل ٦) والميمونى العدل والميمونى المائل والميمونى ببلية (شكل ١٠) ٠ والطراز الكنائسى ٠ الصليب

والطراز الكنائسى ٠ الصليب الفاضى والصليب المليان (شكل ١١) وأبو شروان (شكل ٧) ٠

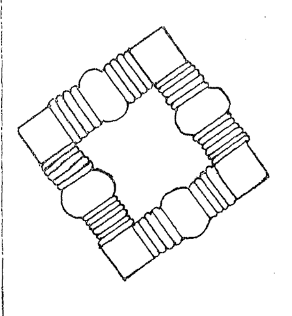
وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة الواسعة فى اطار واحد ٠

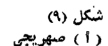
فنرى فى وسط الاطار حشوة دقيقة الخرط مع ضيق العيون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل أو حيوان أو طائر أو آنية (شكل ١٢) وتحيط بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية واسعة العيون وقد استعمل فى كلتا الحشوتين نوع متباين من الأخشاب مثل البقس والليمون (وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) ٠ والساج الهندى والأبنوس (وهما من الأخشاب الفاقعة اللون) وذلك لكى تظهر معالم الزخرفة نتيجة لتباين اللون ٠

المشربية والمشرفية :

والمشربية هى أصلا المشرفية أى الطاقة الخارجية فى البيت القديم التى تشرف على الطريق ٠ وكانت قاعدتها تستخدم فى وضع القلل عليها لتبريد ما بها من ماء ٠ وكانت تلك الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التى عرفت بخرط المشربية نسبة الى شرب الماء من تلك القلل ٠ وكان المفروض من تلك المشربيات أن تحجب الحريم عن أنظار الجار والمارة فى الطريق ولتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من خلال ثناياها الى الطريق لمشاهدة المناظر ٠ وقد شملت المشربية مشغولات الخرط متنوع الأنماط الفنية لتلائم الأغراض النفعية والجمالية ٠

والمشربية لها خصوصيتها ٠ وقد اشترك العاملان الدينى والمناخى فى المساعدة على ابتكار أسلوب فنى تمتاز به العمارة الاسلامية ، وأنتج الفنانون منه تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات الأشكال الهندسية ٠



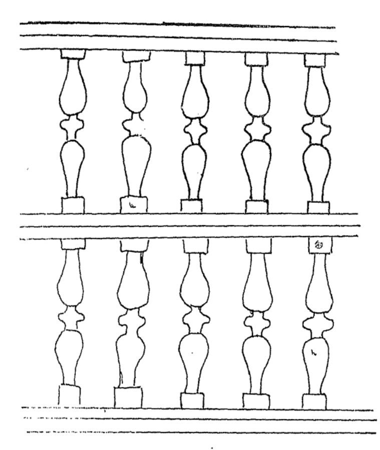


شكل (٩)
(أ) صهريجى

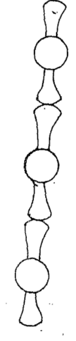
لقد تحدث أحد الصناع وهو « سعيد حسن أبـو زيد »ابن صـاحب ورشـة خراطة ٠ عن خصوصية المشربية فقال :

(المشربية عموما اتعملت علشان الخصوصية فى البيت واتعمل لها حساب هندسى لنظم التهوية والانارة) ٠

وبالنسبة للخصوصية ووظايفها العلمية فيه دراسة ٠ يعنى شغل الخرط اللى فوق يعنى أعلى المشربية أو النوافذ واسع وشكله مثلا صهاريجى٠ واللى تحتيـه يعمله صليب فاضى ٠ ويجى فى الأجناب يعمله صليب مليـان ويجى فى الأولية (أى من الأمام) ويعمل مسدس تبقى حساب مساحات وحساب أشكال ٠ وكل ما أنزل بيها يضيق الشكل بحيث اللى قاعد وراء المشربية ٠٠ اللى فى البيت اللى قصاده ما يشوفش مين اللى قاعد جوه) ٠



(ب) برامق والمفرد برمق



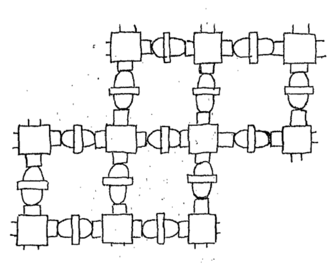
(ج) أنان الجمع أنانات

وقد عرفت المشربيـــات فى العصر القبطى واستخدمت بكثرة فى مســاكن العصر المملوكى وهى تعتبر أثر من آثار عاملى العقيدة والمنــاخ فهى تحقق التمتع بالخصوصية للرؤية البصريــة للخارج وتسمح بدخول الرياح الملطفة فى الصيف وأشعة الشـــمس فى الشتاء وتزود المشربيـات بحنيات خارجة لوضع أباريق الفخار لتبريد مـاء الشرب وعادة توضع المشربيات لتغطى المسطـــح الخارجى للشبابيك أو الشكمة التى تستعمل للجلوس ·· وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقاسيم كبيرة نسبيا لتسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقاسيم صغيرة نسبيا لتحقيق الخصوصية)(١)·

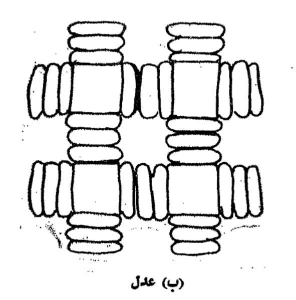
كانت حرفة الخرط بل النجارة عموما ضمن الحرف التى تجمعت داخل شياخات · وعن هذه الشياخات تحدث السيد عبد العظيم سليمان مدير الشئون الفنية ببيت السنارى فقال : (لكل مهنة شيخ والصانع يتقدم لشيخ الحرفة بشغل خرط من تصميمه فيتطلع عليها الشيخ ويراجعها مـن حيث الشكل الهندسى والفنى ثم يطلق عليها اسم الصانع لبراعته فى اظهارها · فكلمة الصهاريجى هو لقب موجود فى عائلة الصهاريجى · وكلمـــة ميمونى وده جه من صانع فى قرية من الشرقيـــة اسمها ميمون ولبراعة هذا الصانع أطلق على الشكل الذى ابتكره ميمونى· وعن شكل أبو شروان وهو يشبه أصابع رجل الحمام) ·

فى السنوات القليلة الماضية عمت ظاهـــرة انتشار أشغال الخرط الدقيق والـذى يعـــرف بالمشربية فى تجميل الأثاث بالاضافة الى تجميـل منابر المساجد · وساعد على ذلك ظهور المخرطـة الكهربائية وسرعة انتاجها ·

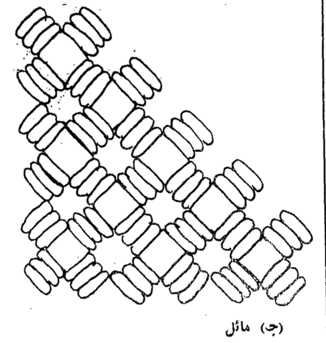
ومن احدى الورش التى تقوم بصناعة الأثاث المزين بشغل الخرط قال سعيد حسن أبو زيد ـ حى السكرية : (احنا بنشتغل فى أشغال الخرط من تاريخ قديم يعنى أجدادى وأجداد أجدادى كانوا خراطين واشتغلوا خراطين واشتغلـوا بالمخرطـة البلدى سنين وسنين جـــدى خلف اثنين عمى تخصص طراز قبطى « كنائسى » وكذلك أولاده · وأبويا تخصص طراز اسلامى واحنا ولاده تخصصنا اسلامى زيه ·



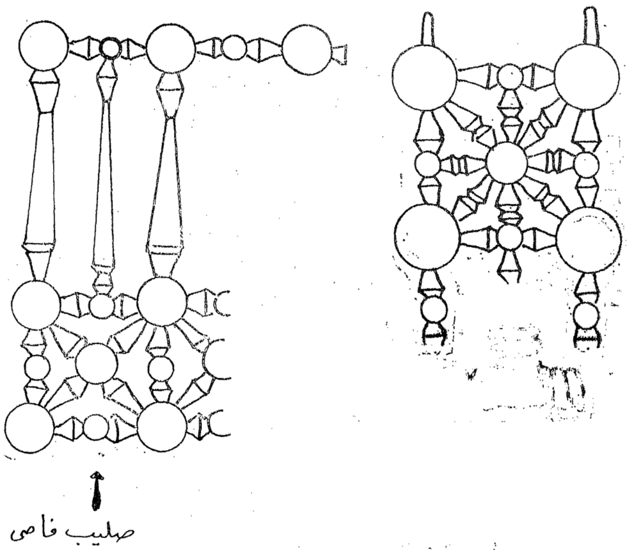
شكل (١٠) طراز ميمونى   (أ) ببلية



(ب) عدل



(ج) مائل



شكل (١١) طراز كنائسى ، صليب مليان وصليب فاضى

احنا بنشتغل الآن فى المنابر ونجارة مساكن وعندنا ماكينات كهربا للتقطيع والخرط والثقب والورشة والحمد لله كبيرة .

احنا عاملين اسلاميك سينتر واشنجطن ، اسلاميك سينتر لندن . اسلاميك سينتر ماقديشيو .

« أى يصدرون أعمالهم للخارج » . وعاملين منبر سيدنا الحسين والمساجد الهامة فى الجمهورية زى عمر مكرم والمساجد الرئيسية فى المحافظات المختلفة .

أما عن « الموبيليا » اللى بنعملها النهارده .. ده مجاراه للسوق علشان تقدر نعيش فى الزمن اللى احنا فيه ده » .

وشغل الخرط اللى بيتعمل فى « الموبيليا » زى اللى فى المشربية بس بغرض الزينة والزخرفة ارضاء للزبون . ودلوقت اخترعوا حاجة اسمها مقاييس استندر عرض الشريحة مثلا ٥ سم ، ٦ سم ، ٧ سم .. مثلا ، وطول المخرز مثلا ١٠ سم ، طول الكنايسى ١٢ سم ، ١٥ سم وهكذا .... وطبعا زى ما أنا عايز مثلا أعمل ترابيزة الداير بتاعها ٧ سم من طراز كنائسى أو غيره .

كان الأول النجار يعمل الشغل ، والخراط يعمل الخرط على المقاسات اللى اخترعها النجار دلوقت الخراط يعمل الشغل ويجيبه للنجار يوضب الشغل عليه .

ولما نكون محتاجين حاجة طويلة من الخرط أطول من ٣٠ سم نعملها على حتتين ونوصلهــــا بالتعشيق تقوم تسند بعضها لو احنا قلنا عندى المخرز ده تسع كور بنعمل ثلاث كور فى عابر وسته كور فى عابر بحيث لما أجى أنا اشتغل يبقى كده ثلاثة وكدة الستة والضف الى تعديه يبقى هنا السته وكده الثلاثة بحيث نقطـــة الوصلـة متبقاش فوق بعض (شكل ١٣) وبـــكده يبقى الشكل متماسك ٠

معهد الحرف الأثرية :

ينبغي أن نذكر أنه كان فى مصر عـــدة شياخات حرفية ظلت قائمة حتى القرن التاســع عشر وكانت تشرف عليها الدولة الى أن تحـولت تدريجيا الى مدارس صناعية تشرف عليها جهـات حكومية بهدف تأهيل المبتـــدئين فى انتاج هـذه المشغولات لممارسة الحرف وتدريبهم واكسابهـم المهارات المختلفة ، وابتكارهم لعـدد من الأدوات التى تيسر لهم العمل لتلائم الخامات المتعددة من حيث الصلابة والليونة ٠

ومن هذه المدارس الصناعية : معهد الحرف الأثرية ببيت انسنارى الذى أنشىء عـام ١٩٦٦ واتخذ مقرا له بيت السنارى بالسيدة زينب ٠

والغرض من انشائه هو احيـاء المهن التى انقرضت من الآثار القبطيـــة والاســلامية مثـل الخرط العربى والنجارة وغيرها من الحرف ٠

وقسم الخرط بالمعهد قسم قديم ، شارك فى عمليات الترميم التى تقوم بها هيئة الآثار فى جامع عمرو بن العـــاص وقبة مسجـــد سيدنا الحسين ، ومساجد الامام الشافعى والامام الليثى٠ وكان آخر أعمال الترميـــم متحف المجـــوهرات بالاسكندرية ٠

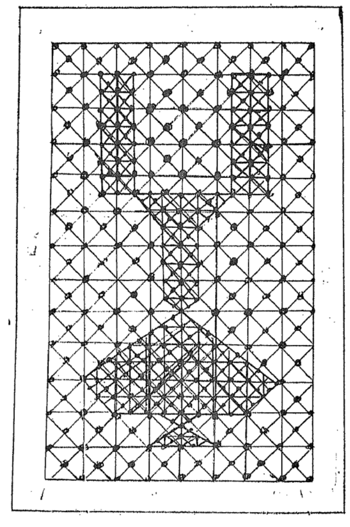
والمعهد يقبل الأولاد من سن الثانية عشر الى السادسة عشر ويلتزم الطالب بالعمل فى هيئـة الآثار مدة تصل الى ست سنوات كدراسة وعمل٠ ويكون حرا بعدها فى أن يعمل بأى مكان آخر اذا أراد ٠

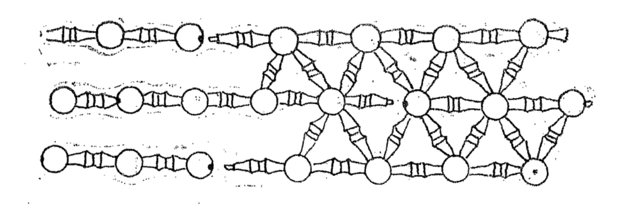
وعدد الطلبة بالمعهد خمسة وسبعون طالبـا يتدربون بالأقسام المختلفة بالمعهد ٠ وهى قســم النجارة الغربية وقسم الخــرط الدقيـــق وقسم الأويما وقسم الأستر (الــدهانات التاريخية) وقسم الجص والزجاج الملـــون وقسم السجـاد اليدوى الاسلامى ، وقسم الصدف ٠

ويبلغ عدد طلاب قسم الخـــرط ثمان عشر طالبا يوجد منهم بالمعهد عدد ثمانيـــة طلاب ٠ والباقى يقوم بعمل الترميمات الأثرية ٠

وقد بدأ المعهد نشاطه الفعلى بالمشاركة فى عملية الترميم فى نهاية سنة ١٩٨٠م بالاضافة الى

شكل (١٢) حشوات من الخرط الواسع والدقيق على شكل اناء من المتحف الاسلامى





شكل (١٣) عمل وصلات لمساحات الخرط

احياء المهن التى بدأت في الاندثار تماما ومنها حرفة خرط الخشب الدقيق والذى قام المعهد باستنساخ نماذج كثيرة من الآثار القديمة • وهذا الانتاج موجود فى كل بيوت الهدايا وصالات العرض بالقلعة والمتحف الاسلامى ومتحف الشرطة والمتحف اليونانى والرومانى والقبطى • وأسعاره أقل من أسعار خان الخليلى • وعن الخامات فهى مضمونة لأن الاستيراد يتم من جانب الدولة • وللمعهد فرع في رشيد بدأ انتاجه يغزو الأسواق. وفرع آخر فى « فوه (كمدينة ثالثة من حيث تعدد الآثار الاسلامية •

ويوجد معهد آخر للحرف الفرعونية ، وذلك بمركز تسجيل الآثار بالزمالك وهو يتبع الخطة نفسها فى تدريب الصغار على صناعة نماذج التماثيل الفرعونية أو الصناعات التى تعتبر نماذجا للقطع القديمة عبر التاريخ المصرى •

ازدهرت مشغولات الخرط الدقيق وانتشرت هذه الأيام وأخذت شكل التعميم فى الأثاث بوجه خاص دون غرض غير الزخرفة والتجميل بالطراز العربى مما يجذب ويبهر الناظر • وزادت نسبة اقتناء هذا الطراز •

وقد أبدع الخراطون فى مهارة ودقة فى ادخال مشغولات الخرط المختلفة الأشكال فى زخرفة أيدى العصى المصنوعة من الخشب أو الأبنوس وأوانى الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو البلاستيك وقواعد الأباجورات والبرفانات الخشبية وبراويز الصور الخشبية والرفوف وعلب المجوهرات والأزرار وعمل السبح وزخرفة بعض آلات الموسيقى مثل الربابة والسمسمية وغيرها ومشاجب الملابس ودخلت فى كثير من الأدوات التى يصعب حصرها •

وفى النهاية يعد ذلك الابداع والانتشار لمشغولات الخرط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين فى تدريب الحرفيين بالمعاهد وانتشار الوعى وتنمية القدرة الابتكارية فى مجتمع تعليم الحرف التقليدية •

وهو أمر فى الحفاظ عليه حفاظ على جانب مهم من جوانب الابداع الشعبى المصرى الأصيل والمتوارث منذ قرون بعيدة •

(١) راجع : ثناء أحمد السيد ـ معاصرة التراث الاسلامى المملوكى فى المسكن المصرى المعاصر ـ رسالة ماجستير ـ كلية الفنون التطبيقية ـ ص ٨٤ •





توفيق حنا

كان ـ ياما كان فى سالف العصر والأوان ٠٠ على شاطىء البحر الكبير ٠٠ كان يعيش صياد فقير فى كوخه الصغير ٠٠ سعيدا بحياته البسيطة ٠٠ قانعا برزقه ٠٠ شاكرا الرزاق الكريم على كل حال ٠

وذات يوم ٠٠ والفجر يبدد بأصابعه الوردية ظلام الليل ٠٠ حمل الصياد شبكته ٠٠ كما اعتاد أن يفعل كل يوم ٠٠ وانطلق الى البحر ٠٠ والقى شبكته ـ على بركة الله ـ وانتظر ٠٠ وبعد لحظات سحب الشبكة ٠٠ ولكنه وجدها فارغة ٠٠ ألقاها مرة أخرى ٠٠ ثم سحبها فوجدها فارغة أيضا ٠٠ لم ييأس ٠٠ ألقاها للمرة الثالثة ٠٠ « التالته تابته » ، وانتظر وأخذ يدعو السميع المجيب أن



يرزقه اليوم كما يرزقه كل يوم .. وبعد لحظات .. أخذ يسحب الشبكة .. فوجدها ثقيلة .. وبقدر احساسه بثقلها كان فرحه .. وعندما أصبحت الشبكة على البر - أخيرا - انطلق منها شاب جميل .. فى ثوب أزرق ينسدل على جسمه .. ويتمنطق بحزام فى لون الفجر .. ذهل الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن يتوقعها .. ولكن الشاب قال له بصوت هادىء مطمئن .. أعاد الى الصياد المسكين الذاهل شيئا من الطمأنينة ..

« لا تخف أيها الصياد .. أنا « ليل » ابن سلطان البحر .. دفعنى الشوق الى البر الى التعلق بشبكتك وذلك لأنى أريد أن أعرف كل أسرار هذا البر .. وأتعرف على سكانه .. وكائناته .. واخترتك أنت لتكون دليلى وصديقى فى رحلتى هذه فى عالم البر .. اخترتك لأنى وجدتك وحيدا .. ولمست فيك الطيبة التى شجعتنى على هذه الهجرة من عالم البحر الى عالم البر والأرض .. ولكن قبل أن نبدأ معا هذه الرحلة فى أرض الناس أحب أن تقسم لى على أن تبقى لى صديقا وفيا .. وذلك لأن شريعتنا البحرية تقوم على الوفاء .. فاذا ما فكرت يوما أن تخون عهد الصداقة .. فان شريعتنا تفرض على أن أعود الى البحر .. ولن ترانى مرة أخرى .. فعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى .. » .

فرح الصياد واطمأن .. وعاهد « ليل » على أن يبقى له - الى الأبد - الصديق الوفى .. الأمين .. الحافظ عهد الصداقة . وانطلقا ..

أخذ الصديقان يتجولان فى أرجاء وأنحاء الأرض .. من بلد الى بلد .. « بلاد الله لخلق الله » .. بلد تشيلهم وبلد تحطهم .. وأخذا يطوفان فرحين سعيدين .. ينتقلان من الصحارى الى الجبال .. من البحار الى السهوب والوديان .. وغاصا فى الكهوف والمغارات .. وانتهيا الى المدن الكبيرة بقصورها وبيوتها وحدائقها .. وقابلا بشرا من كل الأجناس والألوان .. يتحدثون بكل اللغات واللهجات .. واستمعا الى الأغانى والحكايات وشاهدا كل ألوان الرقص وكل مظاهر الاحتفالات والطقوس . .وتعرفا على كل تقاليد وعادات الشعوب فى كل أنحاء الأرض ..

وانطلقا ...

حتى وصلا ذات يوم الى مدينة يحكمها سلطان كبير .. سنا ومقاما .. وكان لهذا السلطان ابنة وحيدة نادرة الجمال باهرة الحسن .. كان اسمها « عين » ومن أحاديث الناس فى شوارع المدينة عرفا أن « عين » ترفض كل من يتقـــدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء والأعيان لعلمها أنهم جميعا يطلبـــون يدها تقربا من أبيها السلطان ..

كانت « عين » تحلم أن تجد انسانا بسيطا يحمل قلبا صافيا وفيا .. يحبها لشـــخصها .. لا لســـلطان أبيها . وانطلقت « عين » تبحث بنفســـها عن هـذا الانسان .. حتى وجـدت الصياد ـ ذات ليلة ـ ساهرا يحرس صـــديقه ليل .. وروى لها الصياد قصته مع ليل .. فتعلق قلبها بهذا الصياد الوفى كل هذا الوفاء لصديقـه .. ووجـــدت فيـه الانســـان الذى تبحث عنه وتحلم بـه ... وتروى « عين » بدورها للصياد قصتها وتطلب منه أن يكون لها زوجا .. ولكنه ـ رغم انبهاره بجمال عين ـ يذكر عهده لصديقه ليل .. أن يبقى له وفيا الى الأبد .

ويرفض طلب عين .. ولكن عين لا تيأس وحاولت أن تغوى الصـــياد .. ليترك صديقه .. وسيصبح بعد أبيهـــا سلطانا .. وسيسكن معها قصرا من فضة وذهب .. سيعيش معها سعيدا .. يملك كل ما يحلم به انسان ، المـال والجمـال والسلطان ..

واصلت عين اغراءها واغواءها .. والصـــياد يحاول أن يتماسك ويتمســـك بوعده وعهـــده .. لصديقه ليل .. وكان على الصياد المسكين الحائر أن يختـار وأن ينتهى الى قرار .. اما ليل واما عين ..

ويضعف الصياد ـ أخيرا ـ وتنكسر صلابته وينهزم أمام ســحر عين وجمالها واغوائها ...

ويرضى أن يترك صديقه ويعود معها ..

وفى اللحظة الحاسمة الفاصلة .. نظر الصياد فلم يجد أمامه الا الليـــل والظلام .

اختفى ليل .. عاد الى وطنه .. بعد خيانة صديقه ، واختفت عين .. كيف

ترضى بمن خان صديقه زوجا .. والصياد يواجه مصيره .. ويأخذ فى وحدته ـ ينادى ـ بلا أمل فى جواب ـ ياليل .. ياعين »



هذه هي حكاية ليل يا عين كما سمعتها من صديقي الراحل عبد المنعم محمود عبد الله .. رواها لي ذات مساء على شاطئ البحر الأبيض المتوسط في الاسكندرية عام ١٩٤٤ وكان قد سمعها بدوره من الأسطى ياقوت الحلاق في حي باكوس وهي حكاية تنتمي الى فولكلور البحر ..

ومضت سنوات .. ثم رويت هذه الحكاية للسيد عبد الرحمن كبير عمال المدرسة الخديوية التي كنت بها مدرسا للغة الفرنسية (١٩٤٨ – ١٩٥٥) وأعجب بها وعبر عن اعجابه هذا – بكرم وسماحة أولاد البلد – فروى لي النص الشعري التالي عن الحب والموت .. وكأنه تداعى من ذاكرة الراوي الشعبي لحكاية الوفاء والفراق « ليل يا عين » . روى لي السيد عبد الرحمن كبير عمال مدرسة الخديوية حينذاك هذا الموال .. « يا عين » .

ولا أدري الآن .. بعد هذه السنوات الطويلة أين السيد عبد الرحمن الذي روى لي هذه الصورة الشعبية في موال يا عين ..

واني اذ أقدم هذا الاسهام المتواضع جدا لمجلة الفنون الشعبية انما أعبر عن فرحتي الصادقة والعميقة بعودة مجلة « الفنون الشعبية » . كما أعبر عن مدى تقديري للدور الريادي البناء الذي قام ويقوم به دائما – الصديق الكبير الدكتور عبد الحميد يونس ..

وتتحدث أغلب المواويل عن غدر الزمان وعن خيانة الأصحاب والأصدقاء ، ولعل الموال الذي خرج من نكبة البرامكة جاءنا في هذه الصورة .. عندما بكى الناس هؤلاء البرامكة وأخذوا يعددون (العديد) محاسن وأفضال هؤلاء البرامكة – الموالي – وهم يرددون : واموالياه .. وانتقل هذا الندب والعديد – بكل ما فيه من حزن وثورة على غدر الزمان وخيانة الصاحب وتنكره – الى مصر .. واستحال الى هذا الشكل الفني وهو الموال ..

وانطلق الموال يصور حياة أولاد البلد بما تمتلئ به في عصور الظلام من حرمان وقهر وغدر وخيانة .. ولما كان الموال يتخذ من الليل مكانا للبوح والافضاء والاعتراف فقد لزم أن يرتبط هذا الليل بالعين الساهرة الشاهدة .. ومن هنا نشأت هذه الافتتاحية « ياليل .. يا عين » ، وعن طريق ترداد ياليل يا عين يتسلطن ابن البلد ويغني لنفسه هذه المواويل الحمر والخضر .. حسب المضمون والموضوع الخاصين بهذا الموال أو ذاك ..



يا عين

ما بكاك يا عين

على القبور .. بالدمع

ما قصدك ؟

قصدك رجوع ميتك

يا عين

ما تبلغيش قصدك !

اخشى الملامة .. يا عين

أنا وجدي زاد على وجدك

انت .. ليكي خل مات وعرفتيه

يا عين

أما أنا .. لي خل صادق على الدنيا

وهاجرني .. يا عين

☆ ☆ ☆

أمانة عليك يا شجره

ما فاتش عليكي مظني

قالت :

فات على في الصباح بدري

ابيض .. رقيق الشفايف

متكحل بماء المزن
فى شيلة عيونه .. يا عين
نشفت أفراعى وشلت عليه الحزن
والله يا عين اذا كان ده حكم الاله فينا
واجب علينا فيكى يا شجره .. وننشنق
الا وجية حبيبى فى الصباح بدرى

قالت

مات الظنى .. مات
ولا مننا بلغ امله
ولا كل من الخوخ
ولا اتقلب على عنبه
والله يا أرض بغداد
لم فيكى صادق أبدا
اللى ما دليتى الشب على الطريق
واذا كان ده .. يا عين .. حكم الاله فينا
واجب علينا جنبه .. وننشنق
الا وجية أخوها فى الصباح بدرى

قال

أهل الغرام رمرم .. لم حد لاممهم
أوصيك يا مغسل لم تفرقلى شمايلهم
ولا تتقل عليهم قوى بالغسل تتلف محاسنهم
أوصيك يا دود لم تجرحلى ورايدهم
قالت الدوده :
روح يا خال ..
أنا لاسرح واروح واشاهد فى محاسنهم

★ ★ ★

ان هفاك الشوق على الاحباب
روح القبر .. واطلع
تلقى الجمايل رمايم
عضم ومخلع
وبعد ما كان لهم وجه نور وبيشلع
حكم عليهم الاله بسجن القبر وظلامه
والعين عميت .. ولم عادت بتطلع

★ ★ ★

شرح بعض الألفاظ

مظنى وظنى : تعنيان الجميل المحبوب ، جيته : مجىء ، رمرم : تفرق ، المزن : الندى ، لاممهم : جامعهم ، المغسل : من يقوم بغسل الميت ، شلت : حملت ، تفرقهم : تفصلهم ، الجمايل : جمع جميل ، رمايم : اشلاء





ستيث طومسون * ترجمة : أحمد آدم محمد

لن نعرف أبدا بالضبط ما الحكايات الشعبية ، التى كانت ترويها ، حول النيران الموقدة خارج الخيام ، الحشود الواقفة أمام طروادة ، أو الملاحون الذين جاءوا بملكة سبأ الى بلاط سليمان . وليس من شك فى أن ، الذين بنوا الأهرام ، اختلسوا من ساعات عملهم ، سويعات ليستمعوا فيها لقصص ، ولا شك أن الكهنة والحكماء فى ذلك العصر كانوا يسلون الأشراف والملوك بمغامرات حقيقية أو من صنع الخيال . وان لنا حقا فى أن نفترض حدوث هذا ، اذا كان القدماء مثل غيرهم من الناس . ولكن كل رواية دقيقة عن هذا النشاط قد انمحت بمرور السنين .

ومع ذلك فاننا لا نجهل تماما الحكايات الشعبية التى كانت تتردد فى الزمن القديم . واذا توسلنا بنهجين ، فاننا لا نعلم بوجودها فحسب ، بل نعرف أيضا شيئا عن مكانتها فى حياة العصر ، وكثيرا ما تكون لدينا دلالة واضحة بدرجة كافية على تسلسل الأحداث فى القصص نفسها . وفى الأدب القديم كان يرد كثيرا ذكر حكايات تتردد بين الناس فى ذلك العهد . وعلاوة على ذلك ، فان قصصا لا شك أنها تقوم على التراث المتداول بين الناس ، تظهر فى عدد كبير من الآثار الأدبية فى العالم القديم .

---

* Stith Thompson, The Folktale, Holt Rinehart and wniston, Inc., 1946, pp. 272-281.

وقد جمع جوهانس بولت (Johannes Bolte) حوالى خمس وثلاثين فقرة من أدب اليونان وروما ، تبين عادة استخدام الحكاية الشعبية التى كانت شائعة بين هؤلاء الناس • وتبدأ الاحالات الى الحكايات بحكاية « حشرات الزنابير » لأريستوفانس (٤٢٢ ق.م) . ونرى بوضوح كاف فى عدد من هذه الحكايات أنها تشبه من عدة أوجه الحكايات الشعبية المتداولة اليوم فى أوروبا • فهى تتحدث عن جنيات ووحوش مريعة وعجائب • وثمة مصطلح يستخدم كثيرا عند الحديث عنها هو « قصص السيدات العجائز » ولا يزال المؤلفون يشيرون الى رواية هذه الحكايات للأطفال •

ونجد كثيرا من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، التى أعدت شكلا ومضمونا • وحيث توجد الحكايات الشفاهية فاننا دائما نواجه احتمالين : (١) الرواية الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست منه الأشكال الشفاهية الحالية (٢) القصة فى العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة فحسب (ربما بتفاصيل أدبية اضافية) لحكاية شفاهية منتشرة على نطاق واسع وموجودة فعلا •

وعلى الرغم من أنه يمكن ألا يكون هناك شك فى أن بعض القصص القديمة ـ وبخاصة خرافات أيسوب ـ أدبية محضة فى الأصل ، فان احتمال أن تكون رواية شفاهية ما ، هى العمود الفقرى لكثير من الحكايات الكلاسيكية المشهورة جدا •

هذه الحكايات كانت موضوع دراسة مقارنة تبين أن الرواية الأدبية التى قام بها مؤلف قديم ، قيمة ، ليس لاعداد أصل القصة فحسب بل أيضا للكشف عن الطريقة التى أعدت بها مادة الرواية المأثورة لتتفق مع نماذج دينية أو أدبية مختلفة • وكتابة هذه الحكايات أو الموتيفات بالتفصيل فى ظل تأثير المعتقدات الدينية وتمثلها فى نمط متكامل من الأساطير ، من الأمور الشائعة •

١ ـ الأدب المصرى القديم

لدينا من مصر القديمة عدة مجموعات من الحكايات التى بقيت مصونة على أوراق البردى • وهذه الحكايات تبين بوضوح خلفية مألوفة تشبه من عدة أوجه الخلفية التى توجد فى الأدب الشفاهى لأوروبا وغربى آسيا اليوم • ومن الواضح أن معظمها من عمل الكهنة ، وربما تعجز الحكايات من وجهتين عن أن تقدم لنا دليلا صحيحا على المضمون التام أو الأسلوب الصحيح لقصة شفاهية من ذلك العصر • والقصص ، بصفة عامة ليست متماسكة تماما ، وتشير الى أن ادراك الكاتب للحدث قاصر وقد أضفى قطعا على الحكايات طابعا مصريا ، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا لا بتاريخ وجغرافية مصر المعروفين فحسب بل بمفاهيمها وممارساتها الدينية أيضا • ومن جهة أخرى فانها مرتبطة بوضوح بالتراث الشعبى خارج مصر لدرجة أنها تعتبر دلالات قيمة على قدم كثير من موتيفاتنا الشفاهية بل وعلى قدم طرز كاملة لحكايات شعبية •

وأقدم هذه الحكايات المصرية الباقية ، وترجع الى حوالى عام ٢٠٠٠ ـ ١٧٠٠ ق • م ، هى حكاية الرجل الغريق • وتروى أن مصريا كان يركب سفينة تسير فى البحر الأحمر وتتحطم السفينة وينجو وحده من الغرق ، دون جميع ركاب السفينة • وتقذف به الأمواج الى جزيرة منعزلة يسكنها ملك الجان وهو فى شكل ثعبان •

ويستقبله المذكور استقبالا لطيفا ، وبعد أربعة أشهر يسعده الحظ بمرور سفينة تنقذه ولكن فى غضون ذلك يخبره ملك الجان بما سـوف يحدث له من كوارث ويتكهن بأن أيامه معدودة وأن الجزيرة سوف تغوص فى البحر ٠ ويرد أيضا ذكر فتاة عذراء (دون تقديم أى تفسـير) من العالم الدنيوى كانت قد عاشت فى الزمن الماضى على الجزيرة ولكنها لقيت حتفها مع أسرة ملك الجان ٠ والقصة تنطوى على وقائع مبهمة تثير بلبلة شديدة لدرجة تدفعنا الى احتمال ، أن يكون الرجل الذى كتبها فى شكلها الحالى قد أدرك كنه الدافع لها ٠ ويقال ان البطل كان فى خوف شديد وهو يواجه الثعبـان الضخم ، الذى كان رحيما به ٠ ويترك دور الفتـاة العـذراء غامضـا غـير مفهـوم فهل نحن بصدد حكاية غول وانقاذ فتاة كما يتردد فى الحكاية الشـعبية اليوم ؟ وأيا كانت الاجابة على هـذه الأسـئلة التى تخطر ببـال من يتأمل هـذه الحكاية فانها تشير بجلاء الى وجود حكايات شعبية فى مصر حوالى عام ٢٠٠٠ ق٠م ، تشبه كثيرا حكاياتنا ٠ ولم يتبق سوى هذه الحكاية من تلك الحقبة من الأدب المصرى الى جانب حكاية مؤلفة من أجزاء غير مترابطة عن أحـد الرعـاة وضرب من الجنيـات لا تكف عن اغوائه ٠

وبالنسبة للفترة حوالى عام ١٧٠٠ ق٠م يوجد مخطوط يحتـوى على حكايات شعبية ٠ وعلى الرغم من أنه ليس هناك الا ثلاث قصص ، فانها تقدم لدارس الحكاية الشعبية معلومات مهمة ٠ ولأمر ما يروى لنـا أن خوفو بانى الهرم الأكبر أمر بأن تقص عليه حكايات شعبية ، وبهذا استطعنا أن تكون لنا أول وجهة نظر تاريخية عن رواية الحكايات ، باعتبارها نشاطا انسانيا كان يقوم به الناس منذ خمسة آلاف سنة ٠ وفضلا عن ذلك فانه يبدو أن القصص فى المجموعة تحتوى على تراث قديم جـدا ، اذ أن احداها تفسر الأصل الخارق لثلاثة من ملوك الأسرة الخامسة ، وذلك قبل أن تكتب الحكاية بألف عام ٠ ولا تعدو قصتان من هذه القصص أن تكونا قصـتين عن سحرة وأعمالهم ـ الخلق السحرى لتمساح ضخم لمعاقبة من يرتكبون جريمة الزنا ، واسترداد حلية فقدت فى النهر بالتوسل بالسحر ـ أما القصة الثالثة فانها تشبه كثيرا حكاية من حكايات العجائب ٠ ساحر يأكل ويشرب مقاديرا هائلة ، ويعيد للحياة حيوانات ذبحت ، ولكنه يأبى أن يطيع أمر الملك عندما يطلب منه أن يجرب استخدام ما يتمتع به من قوى خارقة على انسان ٠ فيأمره الملك بأن « يجد قصـور الاله تحوت » فيقول الساحر ان هذه القصور (أيا كانت) يمكن أن توجـد فى صندوق فى معبد اله الشمس فى هليوبوليس ، ولكن لا يمكن أن يحصل عليهـا الا الابنة الكبرى للاله رع ، والتى هى حامل بثلاثة أطفال من ذلك الاله ٠ وتمضى القصة لتروى مغامرات تلك المرأة ٠ وقد أصبح الأطفال الملوك الثلاثة الأوائل فى الأسرة الخامسة ٠ ولعل أشهر الحكايات الشعبية المصرية تأتى الينا من المملكة الحديثة (حوالى عام ١٦٠٠ ـ ١٠٠٠ ق٠م) واحداها حكاية تنطوى على استراتيجية عسكرية ، تحتوى على موتيفتين مشهورتين ٠ يحتال القائد المصرى على القائد الخصم ، بأن يتظاهر بأنه يعتزم أن يفشى له أسرار جيشه وبهذا يستدرج عدوه القائد الى خيمته ، فيبتعد عن حارسه كثيرا ويكون من اليسير التغلب عليه ٠ وفى اليوم التالى يتظاهر بأنه يرسل مئات من الزكائب كهدايا للمدينة بداخلها جنود ، يقهرون المدينة (حصار طروادة) ٠ وثمة جزء آخر يتناول شخصيات تاريخية يروى كيف تحمل صرخات أفراس النهر

فى مصر الناس على ألا يغمض لهم جفن وهم على بعد ٦٠٠ ميل • وتظهر هذه الموتيفة ، فيما بعد ، فى أجزاء أخرى من العالم مع التغيرات المتوقعة فى المكان •

وثمة قصة أخرى من هذه الفترة فى عهد المملكة الحديثة تدور حول الأمير المسحور • فعند ولادة الأمير يتنبأ له العرافون بأنه سوف يلقى حتفه على يد ثعبان أو تمساح أو كلب • ولمنع هذا المصير يحبس فى برج حصنه • ومهما يكن من أمر فانه عندما يشب عن الطوق ينطلق للقيام بمغامرات ويجد ملكا يعلن أنه سوف يزوج ابنته للخاطب الذى يستطيع أن يصل الى حجرة الأميرة التى تقع على ارتفاع سبعين ذراعا فوق الأرض • وعلى الرغم من أن الفتى قدم نفسه على أنه ابن ضابط فى الجيش فان الملك يبلغ فى آخر الأمر بحقيقة شخصيته ويعقد الزواج • وفى الأجزاء الأخيرة من القصة تنقذ الأميرة حياته من ثعبان وهو نفسه ينجو من تمساح • وتقتضب الحكاية بغتة دون أن تصل الى النهاية المتوقعة ــ وبطريقة ما يلقى مصرعه بواسطة الكلب اللعبة الذى كان يحتفظ به • وهذه الحكاية ، اجمالا ، ليست لها نظائر حديثة بالضبط ، وان كانت تحتوى على عدة موتيفات معروفة على نطاق واسع •• وهناك حكاية ذائعة الصيت هى حكاية الشقيقين ، التى اكتشفت عام ١٨٥٢ فى أحد أوراق البردى التى ترجع الى حوالى ١٢٥٠ ق•م ، وهى تتعلق بما حدث ذات مرة للملك سيتى الثانى • والقصة تقدم بتفصيل كبير وهى تشبه كثيرا حكاية شعبية حديثة • فهناك شقيقان ، الأكبر آنوب متزوج والأصغر باتو يقيم فى منزله • وتحاول الزوجة عبثا أن تراود باتو عن نفسه ، ثم تتهمه أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها • ويصدقها آنوب ويأخذ مديته ويتربص لأخيه خلف باب حظيرة الماشية ليقتله عندما يعود فى المساء • ولكن باتو ، وقد حذرته بقرته التى تتكلم معه بصوت بشرى ، يفر هاربا ، وفى أثناء فراره يستنجد برع اله الشمس • فيخلق الاله وراءه نهرا صغيرا مليئا بالتماسيح فلا يستطيع آنوب أن يصل اليه • وعند شروق الشمس يكشف باتو لشقيقه كذب ادعاء زوجته ويبادر بالرحيل • وينطلق الى وادى أشجار الأرز ، ويخفى قلبه فى زهرة من أزهار شجر الأرز • وتمنحه الآلهة التسعة أجمل عذراء ، ولكن الحتحورات السبعة يتنبأن لها بنهاية شنيعة • ويحمل النهر خصلة من شعرها لفرعون الذى يفتنه عطرها ، فلا يهدأ له بال حتى يظفر بها زوجة له • وتفشى المرأة الجاحدة سر زوجها الأول ، وتأمر بشق زهرة الأرز المخبأ فيها قلبه • وعندئذ يخر باتو صريعا • ولكن شقيقه الأكبر يرى أن جعته ، يتصاعد منها زبد ، فيعرف أن شقيقه فى محنة • فينطلق ، ويعثر على الجثة ، وبعد بحث مضن يكتشف القلب ، ويضعه فى الماء ، ويعطيه لباتو ليشربه • ويعود الشقيق الميت للحياة ويبدأ فى وضع خطة للانتقام • فيحول نفسه الى ثور ويطلب من شقيقه أن يأخذه الى بلاط الملك ، ويحادث زوجته الغادرة • فتأمر بذبح الثور ، ولكن من قطرتين من دمه تنمو شجرتا خوخ وعندما تقوم المرأة بقطع هاتين الشجرتين تتطاير شظية الى فمها ، ومن هذه تحمل بطفل ، هو ليس الا باتو • وينشأ ويدرك سن البلوغ كابن لفرعون ويخلفه

فى الجلوس على العرش : ثم يأمر بقتل المرأة ويدعو شقيقه للاشتراك معه فى حكم المملكة ٠

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تشبه نوعا ما قصة الشقيقين الأوروبية الحالية ، وفيها تختلف الحبكة القصصية اختلافا جوهريا ، فان الراجح أنه ليس بينهما ارتباط مباشر ٠ ويرى س٠و٠ فون سيدوف C. W. Von Sydow أن فيها تحريفا لأسطورة هندية ـ أوروبية تتسم بالأصالة ٠ ويجد نظائر لها فى أوروبا الشرقية وآسـيا ٠ ولكن سواء كانت مرتبطة عضويا بأية طراز حالى من طرز الحكايات فانها تنطوى على موتيفات عديدة ، هى جزء من الذخيرة المختزنة المشتركة لهذه الحكايات : زوجة بوتيفار نصيحة من البقرة الناطقة ، حائل دون الفرار (النهر الذى يفصل بين الهارب وبين من يتعقبه) ، الروح المنعزلة ، النبوءة الشنيعة ، العشق عن طريق رؤية شعر امرأة مجهولة ، افشاء الزوجة لسر زوجها ، رمز الحياة ، الجعة المزبدة ، الاعادة الى الحياة بوضع القلب ثانية ، التقمص المتكرر ، شخص يحول نفسه ، يبتلع ويولد ثانية فى شكل جديد ٠ ومن الأهمية بمكان لدارس القصص الخيالى الشفاهى أن يعرف أن هذه الموضوعات على الأقل قد تطورت من قبل فى وقت مبكر فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ٠

وتوجد بعض الأدلة على وجود الحكاية الشفاهية فى القرون المتأخرة السـابقة للمسيحية ، فى صور ايضاحية على أوراق بردى ، كثير منها لم ينشر ٠ ومن هذه ومن نصوص قليلة متناثرة نستطيع أن نستنتج أن قدماء المصريين كان لديهم عددا لا بأس به من حكايات الحيوان ، بعضها ، ولكن ليس كلهـا ، لهـا صلة بخرافـات ايسوب ٠

ولهيرودوت ، الذى كتب فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، جزء شائق عن مصر . وهو يروى قصصا متعددة سمعها هناك ٠ واحداها ، هى قصة لا تزال تروى ، هى حكاية « بيت كنز رامبسينيتوس » وهى قصة المهندس المعمارى الذى ترك حجرا غير مثبت فى الكنز ، وكيف يسرق الكنز ، ويفلت اللص من الكشف عنه ٠ وهيرودوت يتشكك فى صحة القصة ، ولكن هذه الحقيقة لم تمنعها من البقاء ومقاومة تقلبات أربعة وعشرين قرنا ٠

٢ ـ الأدب البابلى والآشورى

هناك سجلات تاريخية من وادى دجلة والفرات ، وهى لا ترجع الى زمن بعيد مثل تلك السجلات من وادى النيل ، ولكنها حتى مع هذا تحملنا الى الماضى منذ خمسة آلاف سنة ٠ ولا يزال هناك فيض غزير من الخطوط المسمارية ، معظمها من الجزء الأخير من العصر القديم بما حدث فيه من تفاعل بين الثقافات الآكادية والسومرية والكلدانية والآشورية والبابلية ٠ وتتألف النصوص ، الى حد كبير ، من وثائق سجلت فيهـا قوانين وحسابات مالية ونصوص دينية ٠ والأخيرة هى التى تهم دارس الحكاية الشعبية، لأنه رغم أننا قد نكون بحق على يقين من أن الجماهير الأمية كانت تروى قصصا وتجد فيها متعة ، وذلك خلال كل هذه القرون بل وقبلها بوقت طويل ، فان هذه الحكايات الشفاهية لم تترك وراءها أثرا يدل عليها ٠ ولكن قد يوجد ، مع ذلك ، انعكاس ما لهذا المأثور الشعبى القديم فى النصوص الأسطورية التى انتقلت الينا ، ومن الواضح أن هذه القصص كتبتها جماعة من الكهنة ، وبأسلوب يبعد كثيرا عن أسلوب راوى

القصة من الناس ، وهى تحتوى على عدة موتيفات مألوفة لدى كل الدارسين للحكاية الشعبية ، وبهذا فانها تشهد بحـــدوث تطور مبـكر لكثير من هذه الموضـــوعات القصصية ٠

وملحمة جلجامش هى أهم هذه القصص القديمة ، وهى فى شكلها الحالى ترجع الى حوالى عام ٦٥٠ ق٠م ، ولكن ليس من شك فى أنها ترجع الى عام ٢٠٠٠ ق٠م على الأقل ٠ وتحتوى هذه الملحمة على مغامرات بطل شديد البأس قام بها وصديق له ، وموت الصديق ، وزيارة جلجامش لعالم الموتى للتحادث مع الشبح ٠ ويوجد عالم الموتى هذا تحت البحر وتحرسه وحوش مريعة والسبب فى زيارة العالم الآخر هو أن يعلم من الموتى حل بعض الألغاز ٠ وفى حديقة الآلهة التى يجدها وهو ماض فى طريقه ، تحمل الأشجار الجواهر الثمينة بدلا من الفاكهة ٠ ويحمله الى عالم الموتى ملاح فى قارب ٠ وفى العالم السفلى يحصل على نبات يهب الحياة ، ولكن ثعبانا يسرقه خلسة منه ، لكى لا يكون فى وسع الانسان أبدا أن يقهر الموت ثانية ٠

وحكاية ايتانا ، هى ضرب من حكاية حيوان خرافية تنطوى على عدة موتيفات معروفة فى المأثور الشعبى فى كافة أرجاء العالم ، وان لم تكن هناك ، بلا شك ، ضرورة لأن نفترض وجود تأثير مباشر لهذه الحكاية القديمة على المأثور الشعبى فى أوروبا الحديثة ٠ وهنا يشكو الثعبان لاله الشـــمس من أن النسر انقض على صغاره والتهمهم ٠ وبناء على نصيحة الاله يختبىء الثعبان فى جيفة ثور بحيث أنه عنـــدما يحلق النسر وينقض ليأكل شيئا من الجيفة يمسك به الثعبان ويحطم جناحيه ٠ ومهما يكن من أمر فانه عندما يجد البطل ايتانا فيما بعد أن زوجته توشك أن تلقى حتفها فى ولادة متعسرة يطلق سراح النسر ويداويه ، بحيث يستطيع الطائر الضخم أن يحمله الى السماء ، فهناك قد يكفل لنفسه نباتا شافيا عجيبا ، ويحمل النسر ايتانا عاليا جدا لدرجة أن الأرض تبدو له وكأنها لا تزيد فى الحجم عن كعكة ، ويبدو البحر فى حجم سلة خبز ٠ وقبل أن يصلا الى عرش عشتار يسقط النسر ، وقد أنهكت قواه ، الى أسفل ٠

ونزول الالهة عشتار الى العالم السفلى أشهر من نزول جلجامش الى هذا العالم ، ولكن يثور الجدل حول ما اذا كانت هذه الأسطورة ، بأى نهج ، تقوم على رواية أقدم عهدا شائعة بين الناس ، وبينما تمضى الالهة الى العالم السفلى للموتى ، تجد أنه لزاما عليها أن تمر بسلسلة من الحراس ، ويطلب كل واحد منها ثوبا ، وما أن تصل الى العالم السفلى حتى تكون مجردة من الثياب لا يسترها شىء ، وعند عودتها فى آخر الأمر تستعيد ثيابها واحدا بعد الآخر ٠

وبالاضافة الى هذه الأساطير الثلاثة المهمة فان المتخصص فى المأثور الشعبى يهتم بأســـطورة قديمة جـدا عن الفيضان تضارع من عدة أوجه قصة نوح ٠ ويبدو أنها قد أثرت فى الحكاية التوراتية ، ان لم تكن أصلها فعلا ٠ وأخيرا يكتشف أن قصة

اشيكار الحكيم المشهورة جدا ترجع الى نص بردى من حوالى عام ٤٢٠ ق٠م ، يشير الى وزير الملك الآشورى أسرهدون ٠ وهى حكاية المستشار الحكيم ، الذى عندما يحكم عليه بالاعدام يختفى عن الأنظار ، وعندما يتعرض البلد للخطر يظهر ، ويعمل على انقاذه ٠

٣ ـ الأدب اليونانى القديم

ان لدينا من اليونان القديمة قدر كبير من السجلات الأدبية من كل نوع تقريبا ، ولكن لم تبذل محاولة واحدة لحفظ حكاية شعبية موثوق بها لتبقى لنا ، كما عرفها ورواها اليونانى العادى ٠ ولا يختلف الموقف كثيرا بالنسبة لتراث الكتاب المقدس ، وهناك دليل قوى على وجود عدد كبير من أشهر موتيفات حكاياتنا الشعبية ، ويوجد أحيانا دليل على أن كثيرا من القصص الأكثر تفصيلا كان معروفا بالشكل المألوف لدينا فى المأثور الشعبى اليوم ٠ ولكن هذه القصص فى الكتاب المقدس وفى الأدب اليونانى على السواء قد رفعت من بيئاتها الطبيعية الخالية من التصنع ، وصيغت لخدمة أغراض كاتب الكتب المقدسة أحيانا ، ولخدمة الشاعر الذى ينظم الملحمة أحيانا ، بل لخدمة الكاتب المسرحى أحيانا أخرى ٠

ومن الاحالات العارضة المتناثرة فى ثنايا كتب الأدب اليونانى القديم ، قد نكون على يقين من أن شيئا وثيق الصلة بالحكاية الشعبية كما هى معروفة لدى الفلاحين فى أوروبا الحديثة كان جزءا من التسلية لا للأطفال فحسب ، بل أيضا للكبار ٠ وكثيرا ما يدور الحديث عنها على أنها حكايات ترويها « الزوجات العجائز » وعلى أنها حافلة بكل أنواع العجائب ، وتشمل قصصا أبطالها من الحيوانات والغيلان ٠

ويمكن الاستدلال على مزيد من الصفات الحقيقية للحكايات الشعبية اليونانية القديمة من الطريقة التى تعالج بها فى الأدب اليونانى ٠ وعلى الرغم من أنها فى الغالب تهيأ لوسط أدبى مختلف تماما فان من السهل غالبا التعرف على قصص مشابهة جدا للحكايات الشعبية الحديثة ٠ وبطبيعة الحال قد يكون الشكل الأدبى أحيانا هو الأصل الذى تطورت منه حكاية شعبية حديثة ، بيد أننا اذا قمنا بدراسة تامة للحالات الفردية فاننا نجد أنها تجنح الى أن تبين أن القصة ، كما تظهر عادة فى الأدب اليونانى ، ليست الا عملا معدا عن الشكل اليونانى الشائع بين الناس ، لحكاية شعبية معترف بها فى العالم تماما ٠

وهناك فى أعمال هوميروس مادة يمكن أن تكون حكاية شعبية ٠ فالى جانب حادث بوليفيموس فان مجموع سلسلة المغامرات التى يرويها أوديسيوس للفايسيين تقع فى عالم يحفل بالأحداث المذهلة ، التى تميز الحكاية الشائعة بين الناس ٠ ومن أمثال هذه الحكايات ، قصص الهاربيات (وحوش مريعة مجنحة قذرة بشعة المنظر لها رأس وجذع امرأة وذيل وساق ومخالب طائر كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) ، والسيرانات (السيرانة حورية بحرية جانب منها امرأة والجانب الآخر طائر وكانت تغرى الملاحين بأن تترنم بأغان عذبة جميلة لينطلقوا بسفنهم فتتحطم على الصخور فيلاقوا حتفهم) والساحرة سيرسى التى تغير صورة رجاله ، وحكاية الرحلة الى عالم الموتى ، والتغيرات المتعاقبة لصورة بروتيوس عجوز البحر (بروتيوس هو أحد آلهة البحر الذى كانت له القدرة على تغيير صورته كما يشاء ، حسب ما جاء بالأسطورة الاغريقية) وزهرة اللوتس التى تجعل رفاقه ينسون الطريق الى الوطن ٠ والالياذة

أيضا لها موتيفاتها الخاصة بحكاياتها الشعبية · ولا شك أن من هذه الموتيفات جواد أخيل الذى يتكلم معه ويشير عليه بما يفعل ، والحرب بين الأقزام وبين طيور الغرنوق، وبصفة خاصة حكاية بليريفون (البطل الذى قتل الوحش المريع خيميرا بمساعدة الجواد المجنح بيجاسوس) ، فهى تتضمن موتيفة البطل الذى تتهمه الملكة بمحاولة الاعتداء على شرفها (موتيفة زوجة بوتيفار) ورسالة يبعث بها الى ملك بلد مجاور تحمل أمرا بقتل البطل (موتيفة رسالة أوريا) ، والفوز بالزواج من أميرة ، مكافأة للبطل على التغلب على وحوش مريعة ·

وفى الأساطير التى دارت حول شخصية هرقل لدينا حكايات كثيرة مشابهة للحكايات الحديثة عن أفعال الرجل القوى · فهو ، بفضل قوته النادرة ، التى ظهرت بجلاء وهو بعد فى المهد ، يتغلب على الثعبان العجيب ، ويقوم ، فيما بعد ، بسلسلة من « الاعمال » التى يتغلب فيها على وحوش مريعة ، ويحصل على التفاحات الذهبية ، ويطيح بالرءوس التسعة لثعبان الهيدرا (ثعبان خرافى له تسعة رءوس ، اذا قطعت منها رأس ، تحل محلها رأسان) ، ويأتى بسربيروس (كلب له ثلاثه رءوس يحرس بوابة هاديس أى جهنم كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) من الجحيم · وبعض هذه الأعمال الفذة تضارعها أعمال فى أسطورة ثيسيوس الذى يقوم أيضا بأعمال فذة عظيمة تدل على قوته الخارقة · وهزيمة المينوطور (وحش خرافى له جسد ثور ورأس رجل فى الأسطورة الاغريقية) فى قصر التيه للملك ميثوس ، تشبه بصفة خاصة المغامرات التى تتردد فى الحكايات الشعبية ، وفى قصر التيه يلقى ثيسيوس مساعدة من أرديانى ابنة الملك · وثمة موتيفة أخرى مستخدمة على نطاق واسع فى قصة ثيسيوس ، هى تبديل الأشرعة على السفينة ، والتى كان مقررا أن تعلن ألوانها الأنباء السارة أو السيئة عن الرحلة ·

وقد كتب هارتلاند دراسة فى ثلاثة مجلدات عن برسيوس ، قام فيها بعقد مقارنات بالحكايات الشعبية فى كل أرجاء العالم وكذلك بكثير من العادات والمعتقدات البدائية · وقد ساوى بين هذه الأسطورة وبين الحكاية الشعبية التى تتردد اليوم عن قاتل التنين ، وحكاية « الشقيقين » القريبة منها · ولا يمكن أن نفترض أن الحكاية الحديثة قد بنيت قطعيا على قصة برسيوس ، على الرغم من أن أحدا لا ينكر أن هناك علاقة من نوع ما بينهما ، لأنه ليس من شك فى أن الأسطورة الاغريقية عن برسيوس تنطوى على أوجه تشابه عديدة بينها وبين هذه الحكايات وغيرها فى المأثور الشعبى الحديث · والميلاد الخارق للبطل ، والتخلى عنه ، واضطهاده هو وأمه ، وسرقة العين الوحيدة الخاصة بفورسيدس ، والتغلب على ميدوزا على الرغم مما تتمتع به من مقدرةعلى على قهر الوحش البحرى الذى كان مقررا أن تقدم له قربانا ، كل هذه الحكايات تبين لنا أننا هنا قريبون جدا من شكل قصصى ، ومادة قصصية معروفة لنا فى الحكاية الشعبية لدى الفلاح الأوروبى ·

وتظهر سلسلة لا يستهان بها من موتيفات الحكاية الشعبية فى حكاية الأرجونوت (الرجال الذين رافقوا جيسون على سفينته للبحث عن الجزيرة الذهبية). ويفر فريكسوس وهيللى من اضطهاد زوجة أبيهما ، كما يحدث فى حكايات شعبية حديثة متعددة · ونجد أيضا الهة تظهر لجيسون فى فصل الشتاء ، فى شكل امرأة عجوز لكى تضع مروءته موضع الاختبار · فيضعها — مثلما فعل القديس كريستوفر مع يسوع الطفل — على كتفيه ويحملها عبر المجرى المائى · وفى رفاق جيسون فى السفر يوجد مثال رائع

لموتيفة شائعة جدا ، هى موتيفة الرفاق غير العاديين ، وفى جزء من قصة الأرجونوت ، وهو ذلك الجزء الذى يتناول وقائع جيسون وميديا لدينا عدة نظائر شائقة لحكاية من أوسع الحكايات الأوروبية الحديثة انتشارا وهى حكاية الفتاة المعينة للبطل على الفرار . ففى تلك الحكاية تعين ميديا ، بمقدرتها السحرية جيسون على القيام بالأعمال المستحيلة التى يكلفه بها والدها ، ويفر العاشقان ، ويلقيان وراءهما عوائق توقف الى حين عملية المطاردة . والعوائق فى هذه الحالة ليست سحرية لأن ميديا تلقى فى البحر أعضاء أخيها القتيل أبسيرتوس . وفيما بعد يهجر جيسون ، ميديا ، ليتخذ زوجة أخرى . والعائق فى الفرار والخطيبة المهجورة فى الحكاية الشعبية الحديثة تشير اليهما بوضوح على الأقل هذه السلسلة من الأحداث .

وفى حكايتين يونانيتين يعرض لنا حادث العروس التى ينعم بها على من يفوز فى سباق . يحاول الملك أويثوماوس أن يثبط عزيمة خطاب ابنته هبوداميا بأن يتحداهم أن يتباروا معه فى سباق ، ويعرض أمام قصره قوائم خشبية ، كل منها يحمل رأس شاب من المتبارين فشل فى السباق . وتوجد هاتان الموتيفتان كلتاهما فى الحكايات الحديثة وكذلك فى المعالجات الأدبية الشرقية والغربية على السواء . والسباق الآخر للخطاب الذى يحتال فيه البطل على أطلانطا البطلة الرياضية العذراء فتتوقف لالتقاط التفاحات التى يلقيها ، لم يسجل ذلك الشكل ، فيما يبدو ، فى المأثور الشعبى الحديث .

تلك هى الحكايات العجيبة الملفتة للنظر للغاية فى الأدب اليونانى الكلاسيكى والتى تعرض لنا موتيفات معروفة فى المأثور الشعبى الحديث . وليس من شك فى أن بحثا نقوم به فى مجال الأدب والفن القديمين بأسرهما سوف يضاعف عدد هذه الموتيفات . ويلفت بولتى النظر الى مصادر مختلفة توجد فيها : النجاة بتغيير القلنسوات على رءوس أطفال الغول ، وتعلم المرء لغة الحيوانات بأن يدع ثعبانا يلحس أذنيه ، والتعرف على شخصية البطلة بنعلها الضائع ، والأبله الذى يحاول أن يعد أمواج البحر ، وقطعة النقود التى تظل تعود الى صاحبها ، والخواتم السحرية التى تحقق الأمانى ، والكرسى الذى يمسك المرء بقوة ، والموائد السحرية التى تمد الناس بالطعام . وبالاضافة الى هذه الحكايات ، فاننا نوهنا من قبل بقصص متعددة ترتبط بأسماء أشخاص بعينهم ، لهم وجود حقيقى أو من صنع الخيال . ومن هذه الحكايات القصص التى تدور حول الملك ميداس وحول أورفيوس ونزوله الى هاديس وحول خاتم بوليكراتس .

وليس من شك فى أن الاغريق لديهم قصص متعددة شائعة بين الناس عن الحيوانات . وقد وجدت معظم هذه القصص طريقها الى دورة الخرافات الايسوبية ، واكتسبت في وقت مبكر شكلا أدبيا.وبهذه الطريقة ظلت باقية خلال العصور الوسطى، ودخل الكثير منها تماما فى تيار المأثور الشعبى الشفاهى ، لدرجة أن مصدرها الأدبى انزوى فى غياهب النسيان .

التناول المعاصر للأغاني الشعبية في التأليف الموسيقي في مصر

جمال عبد الرحيم

تعد الأغانى الشعبية المصرية محورا مهما فى تجربتى الفنية خلال ما يقرب من ربع قرن • وسر اهتمامى بالأغانى الشعبية بالذات ، أن الانسان المصرى يعشق الغناء ويجد فيه تعبيره الموسيقى الأول (قبل موسيقى الآلات) وتعد كلمات ومعانى الأغانى الشعبية وعاء لحكمة وابداع الشعب المصرى عبر الأجيال فهى تستحق كل الاهتمام لقيمتها الروحية والأدبية معا •

وألحان الأغانى الشعبية المصرية ـ كما يتضح فى القليل المنشور والمدون من هذه الأغانى أو المسجل تسجيلا علميا ـ ألحان بسيطة ذات نطاق لحنى ضيق (وأن كانت عادة تنتمى الى أكثر المقامات الموسيقية انتشارا فى وعى الشعب المصرى) وعلى الرغم من هذه البساطة فانها ألحان قابلة للاثمار والازدهار فى يد الفنان المبتكر ، ولذلك شغلت الأغانى الشعبية المصرية بنوعيها أغانى الأطفال الشعبية والأغانى الشعبية عامة حيزا مهما فى عملى سواء فى التأليف الموسيقى (أو تدريس التأليف) •

الوسائل الفنية لمعالجة الألحان الشعبية فى التأليف الموسيقى :

تبلورت تجارب المدارس الغربية الموسيقية فى العالم عن عدد من **المستويات الفنية لتناول الألحان الشعبية فى التأليف الموسيقى • وتبدأ من :** اضافة التكثيف الهارمونى للحن الشعبى مع المحافظة على نص اللحن (وهى طريقة لها خطورتها عندنا لأن التكثيف الهارمونى يكون نابعا عن فكر « ولغة » أوروبية قد لا تلائم النص الشعبى ومقامه وروحه) أو : اتخاذ اللحن الشعبى منطلقا لمجموعة من التنويعات Variations تختلف فى درجة قربها أو بعدها من النص الشعبى أو : التعامل الحر مع المادة الموسيقية الشعبية لحنا ومقاما وايقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقى استنباطا ظاهرا فنيا • أو اعادة خلق الفولكلور الموسيقى حين

يتشرب المؤلف تماما بالموسيقى فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هى من ابتكاره ٠

وهذه بعض التجارب المستخلصة من تناولى الفنى للأغانى الشعبية خلال تجربة استمرت قرابة ربع قرن :

أولا : أغانى الأطفال الشعبية المصرية :

نشأت مجموعة أغانى الأطفال الشعبية المصرية التى قمت بصياغتها صياغة موسيقية جديدة عن الحاجة الملحة التى برزت عند انشاء كورال الأطفال بالكونسرفتوار وكان يفتقر لأغانى مصرية الروح عربية الكلمات ذات جذور عميقة تمتد عبر أجيال عدة من الأطفال المصريين ولكنها مصاغة بأسلوب « تعدد الألحان » (البوليفونية) الذى يصلح للغناء الكورالى ولم يكن مقبولا أن يغنى الطفل المصرى الأغانى الأجنبية وحدها أو أن يربى وجدانه الموسيقى بعيدا عن التراث المصرى ٠ ومن هنا كان تناولى لعدد من أغانى وألعاب الأطفال الشعبية المصرية (التى نشرتها بهيجة رشيد فى كتابها سنة ١٩٦٨) واخترت منها أغانى : الثعلب فات ـ سوسة كف عروسة ـ هنا مقص ـ ياعم ياجمال ـ حج حجيج ٠

وسأكتفى هنا بتقديم أغنية الثعلب فات » كنموذج لما يمكن استنباطه من قيم موسيقية فنية على أساس الأغنية الشعبية ٠

ـ نموذج لمحن الأصلى الشعبى للأغنية ٠

ومن نموذج الأغنية فى صياغتها (البوليفونية) المتعددة الألحان يتضح : ـ

١ ـ استنباط ألحان أخرى مصاحبة من خلية اللحن الشعبى نفسها (أى الحفاظ على العناصر المقامية الأصلية والابتعاد عن «الهارمونية» لبعدها عن الفكر المقامى فى لحن الأغنية ٠

٢ ـ التصرف الايقاعى المتحرر جدا لخلق قيم ايقاعية فنية جديدة دون الاخلال بالنص الأصلى والقدرة على التعرف عليه ٠

٣ ـ البناء الموسيقى الثلاثى والقسم الأوسط الذى تحول الى جو « الرهبة والحذر » فاتش عليكوا الديب الصحراوى ؟ » وترديد هذا اللحن بين ثلاثة أصوات بطريقة « الكانون » ٠

٤ ـ الختام السريع على أساس مقطع البداية نفسها ٠

٥ ـ الانتقالات المقامية المختلفة فى اطار الفكر المقامى للحن الأغنية ٠

ثانيا : أغانى الكورال :

خطوة ضرورية فى اتجاه تطور الموسيقى المصرية على أساس أغانى شعبية محبوبة ومتداولة ، وصياغتها فنيا بأسلوب تعدد الألحان للغناء الكورالى وفى بعض الحالات صياغة لحن الأغنية الشعبية نفسه بأكثر من طريقة مثل أغنية الواد ده ماله ومالى الواد ده ماله ومالى ٠

ـ نموذج للحن الشعبى الأصلى ٠

ـ نموذج للحن الشعبى الأصلى للكورال أصوات بدون مصاحبة ٠

ـ نموذج للحن الشعبى الأصلى والاوركسترا (جزء من «ملامح مصرية» للكورال والاوركسترا) ٠

ـ نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والبيانو وبصورة مبسطة بقطعة للعزف أو (فانتازيا على لحن شعبى) ٠

ـ نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والاوركسترا ٠ والفلسفة الموسيقية الكامنة وراءه ٠

هذه المعالجات المختلفة لنص غنائى شعبى واحد مثير للخيال وقادر على الازدهار ٠ نموذج رقم (١) (أ) ، (ب) ، (ج) ٠

نموذج رقم (١) (أ ، ب ، جـ)

تصرفات لحنية على الموتيف الشعبى الأصلى

(الواد ده ماله ومالى)



ثالثا : موسيقى بالية حسن ونعيمة :

فكرة البالية · السيناريو من ثلاثة مشاهد ـ اللوحة الثانية : نعيمة تندب حسن ـ وجذورها البعيدة فى فن أقاصى الصعيد والنوبة وألحان التعديد والندب · نموذج رقم (٢) (أ) ، (ب) ·

ـ اسناد هذا اللحن المبتكر (ولكن بروح شعبية) الى آلة قاتمة اللون تضفى عليه تعبيرا خاصا هى آلة الكورآنجليه · نموذج رقم (٢) (جـ)

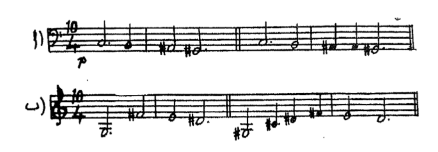
ـ التصور الأصلى للموسيقى كان على أساس أن تعزفها آلات النفخ الشعبية ، المزمار ، والارغول والناى (ولكن تعذر وجود عازفين على هذه الآلات يقرأون النوتة فأجل استخدام هذه الآلات حاليا وأدى ذلك لاستبدالها بآلات أوركسترالية مشابهة مع محاولة عزف أرباع الأصوات بها) نمـوذج رقم (٢) (د) ·

ـ مجموعة الآلات الموسيقية التى استخدمتها فى هذا الباليه مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية مثـل البندير والمزهر والدربكة والرق وآلات الأوكسترا والآلات الايقاعيـة الحديثـة مثـل الفبرافون ، وبذلك خـرج النسيج الموسيقى عن الالتزام الحرفى بالروح الشعبى الى التعبير عن هذه الروح بأسلوب فنى جديد ·

نموذج رقم (٢) (أ ، ب)

لحن مبتكر يشبه ألحان التعديد والندب فى فن أقاصى الصعيد

يبدأ به الحركة الثانية نعيمة تندب حسن وتؤديه الوتريات



نموذج رقم (٢) (ج)

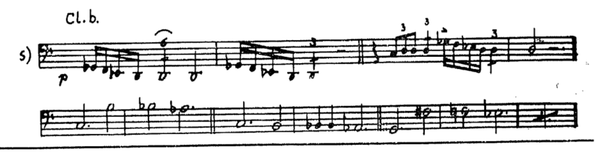
باليه حسن ونعيمة

لحن مبتكر (ولكن بروح شعبية) تؤديه آلة الكلنور آنجيلية



نموذج رقم (٢) (د)

الباص كلارينيت يقوم بمقام آلة النفخ الشعبية (الأرغول)



رابعا : ثنائى لآلتى كمان وتشيللو :

وفى هذا العمل عامة مثلما فى المقامات العربية ذات ثلاثة أرباع الصوت استخدمت الأغنية من ثلاث حركات ونموذج رقم (٣) من الحركة الثالثة على لحن « يا نخلتين فى العلالى » .

وفيه عامة استخدمت الأغنية الشعبية فى عمل موسيقى للآلات يقدم حوارا بين آلتى الكمان والتشيللو .. وبناء فكرة الحركة الثالثة يقوم أساسا على فكرة هذه التيمة الشعبية الأصلية ، وقد تعمدت أن أحافظ تماما على معالم لحن هذه الأغنية الشعبية وأن أبرزه بصورته الأصلية من وقت لآخر وذلك كما فى نموذج رقم (٣) أ ، ب ، جـ . والموسيقى تستخدم مقامات الراست والبياتى والصبا بحرية ، وبما يؤكد الطابع الشرقى العربى للحن الأصلى .

نموذج رقم (٣) (أ ، ب ، جـ)

الحركة الثالثة من ثنائية الفيولينة والكمان

« على لحن يا نخلتين فى العلالى »

اللحن الاساسى



ابراز اللحن الشعبى الأصلى

فى صورته الأصلية كما فى (أ) ، (ب) ، (جـ)

ب)

Pizz.

***

ج)



***

سمير جابر

لا يمكن ان نرى رقصـــة شـعبية مرتين !!

اذا توجهنـــا الى منطقة ما ، ولتـكن ، منطقـــة « بحر البقر » بمحـــافظة الشرقية ، حيث حضرنا هناك خلال عرس » دور السـامر أو البدع » وقد قام هؤلاء الممارسون الشعبيون بأداء هذا الدور من بدايته حتى نهايته ٠

وبعد فترة ٠٠ أراد هؤلاء الممارسون تكرار دور السامر مرة ثانيـة ترحيبـا بضيوف العريس ـ وبالفعل اقاموا السامر مرة ثانية ٠

الســؤال هنـــا :

هل أداء الدور في المرة الثانية هو صورة طبق الأصل من أداء الدور في الأولى !

لابد ـ بالطبع ـ أن يكون بينهما اختـلاف ، ليس في صـلب الدور ولـكن في كثير من تفاصيله ، رغم ان الدور والممارسين هم أنفسهم في المرتين ٠

من هنا يكمن الثراء والتنوع في ثنايا الرقص الشعبي ، بقدر ما تكمن فيه صعوبة رصــده ودراسته في الوقت نفسه ٠

فالرقص الشعبي هـــو الحـــامل للعـــرف

والتقاليد ·· ذلك الفن الطيع بكل حركته ·· ذلك المدرك المرئى ·· الزائل على الدوام ·· الثابت أبدا !!

ومن هنا ـ أيضا ـ يمكننا ان نلمس صعوبة تسجيل الرقص ، هذا النوع من الفن الذى يكون عنصره الفراغ ، وقوامه الزمن ·

ذلك الفن الذى يشكل الفراغ منذ القدم ·· الا ان مصيره المحتوم ـ بحكم نوعيته ـ هـو الزوال أولا بأول ·· ، لحظة بعد لحظة ، أى مع كل لحظة تمر بالانسان ولا تعود ·

ويعود السؤال الملح من جـديد ·· ، **كيف يخلد فن مثل فن الرقص الشعبى لحظة أدائـه التى هى نفسها لحظة التلاشى والزوال ؟**

واستعيد هنا قول المفكر هيفولك آلينس ·

« ويقينى أن فن الرقص لا يمكن ان يندثر ، حيث تكمن فى ثناياه دائما ابدا ، القدرة على البعث ·· ·· » ·

وباعثوه هم هؤلاء المبدعون والممارسون ، ففى كل مرة يبعثـونه الينا يحذفون شـيئا أو يضيفون أشياء !! لهذا فاننى افترض أنه لا توجد رقصة شـعبية يمكن أن نراها فى البيئة ·· مرتين !!

ان فن الرقص فن توازن يشكل الفراغ ·

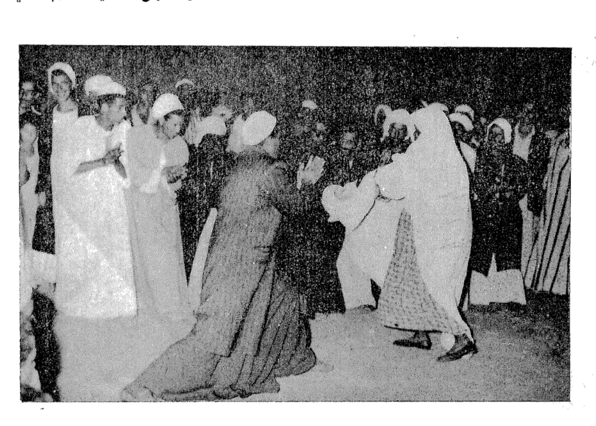
وفن العمارة هو أيضا فن توازن يشكل الفراغ

ولكن الفرق بينهما واسع وفسيح ·

ففى الرقص تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف ولكن فى كيان متصل وعام ، وأول ما يتميز به هو الوحدة الملازمة ، فهى حية وواضحة فى وجدان الممارس والمشاهد والمصمم أيضـا · كما ان فن الرقص ، فن يعبر فيه الانسان بكل انسانيته ، بروحه وجسده معا أى بكل كيانه · أما العمارة فاننا نرى هـذه الوحـدة حيـة فى العمل المعمارى ذاته ، فهو موجود وقائم ، لايتغير ولا يتبدل ، ويمكن ادراكه فى لحظة واحدة ، حيث النظرة الواحدة سوف تشمل الأثر كله ·

كما أن فن المعمار أيضا ، فن يعبر فيه الانسان عن رغباته مستعينا فى ذلك بمواد طبيعيـة أو مصنوعة ، أى من خارج كيانه ·

وهذه المواد تمكنه من أن يتحدى مرور الزمن وكأنه يشـكل الفراغ تشكيلا لا رجعة فيه ·



من هذين يمكننا أن نلمس صعوبة ومشكلة تسجيل الرقص .

ويبدو أن الرقص قد بات ــ من قديم ــ الشغل الشاغل للانسان يطمع فى تدوينه وتسجيله ، حتى يصل بابداعه هذا الى الخلود .

وليس من شك فى أن تزويد جامع التراث الحركى بالكاميرا بألوانها قد جعله على قدم المساواة مع جامع الأدب أو جامع الموسيقى ، ما دام يستطيع جمع شمل الراقصين .

أى ان فيلم الرقص التسجيلى الوثائقى بالنسبة لدارس الرقص ، يبدو أقرب الى الشريط أو الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى .

فالفيلم وسيلة عظيمة ، وحية لاستيضاح الأثر الفنى ، الا أنه مهما تيسرت سبل عرض الفيلم ، لا يغنى عن لغة تجريدية يقرؤها فى أى وقت من



يكون قد تعلمها .. ، كما يحدث تماما فى دنيا الأدب أو دنيا الموسيقى .

أى لابد من لغة ، ولابد من مفردات وعبارات وجمل .. .. الى آخر ما هو معروف فى كل لغة .

هذا ما حاوله الانسان على مر العصور ، حتى العصر الحديث ، وقد ظهرت محاولات لتدوين حركات الانسان الراقصة منذ القرن الأول الميلادى مثل محاولة « باسيلوس السكندرى » وغيره من المشهورين فى التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد وضعوها بأنفسهم فى كتب تعليمية .

وهكذا حتى القرن السابع عشر قام «بوشان» معلم لويس الرابع عشر بتأليف طريقة للتدوين وفى القرن الثامن عشر ظهر « رامو » بطريقة لا تختلف كثيرا عن طريقة بوشان .

وفى عام ١٨٥٢ قدم « آرتير دى سان لوسيان » كتابه « الاختزال فى تصميم الرقص » ويتضمن هذا الكتاب طريقة تدوين تختلف اختلافا جوهريا عما سبقتها .. ،

وهذه الطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف اليها خط سادس لخط الكتفين .

وفى عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة بطرسبرج الشهيرة « فلاديمير ستيبانوف » كتابه « أبجدية حركات جسم الانسان » ولطالما درست هذه الطريقة فى مدرسة البولشوى فى موسكو .

وغيرهم كثيرون ..

وما أكثر الطرق التى ابتدعها المصممون ولكن سرعان ما عفا عليها الزمن الا أنه فى عام ١٩٢٨ جاء « رودلف فون لابان » بطريقته التى اعتبرها المتخصصون والهواه على السواء ، نسقا فنيا وعلميا ، **فهى لغة جديدة منطقية لتدوين كل حركة مع توقيعها وتوقيتها** ، فمن خلالها يمكن تسجيل حركة العامل فى المصنع ، والرياضى فى الملعب ، والممثل على المسرح ، والراقص فى البيئة أو على خشبة المسرح .

وانتشرت هذه اللغة حتى أصبح يشكل لها المؤتمرات والندوات ، كما أصبح لها مكاتب دائمة فى أوروبا والأمريكتين وروسيا ، وذلك لمتابعة تطبيقاتها المغايرة والحفاظ على مسايرة التقدم فيها .

والآن .. وقد أدركنا العصر الالكترونى ، أرى أننا مطالبون بأن نأخذ بمنهج التدوين فى فن الرقص .. ، فنساير الموسيقى التى تحولت من مرحلة التلقين الى مرحلة التدوين .

فمن ناحية تنضج هذه الوسيلة بحوثنا وتعددها ، ومن ناحية أخرى ترتقى مناهجنا فى تصنيف وتحليل تراثنا ، حين نعكف على تحليله – من خلال لغة التدوين – الى وحدات كبيرة ووحدات صغيرة بحثا عما نسميه نحن أهل الفولكلور « بالموتيف » .

* * *

يتبين من التدوينات التالية . الوحدات الحركية لرقصة « الضمة » بمنطقة بور سعيد ، وهى تعتبر من الرقصات التقليدية ، ومن دور الضمة البورسعيدى قام الباحث باختيار ستة وحدات حركية Motives (تقرأ من أسفل الى أعلى) وقد تم تفريغها من الفيلم رقم « ٦ » من أفلام مركز دراسات الفنون الشعبية (١٦ مم أبيض – أسود) تم تصويره عام ١٩٦٥ .

١ – الموتيف الأول :

يقوم الراقص بوثبتين بالقدم اليمنى ، يليهما وثبتان بالقدم اليسرى ، يكرر الراقص هذه الوثبات بالتناوب بين اليمين واليسار ، يقوم أثناءها بعمل حركات تطويحية دائرية باليدين المسكتين بمناديل .

الرمز (١) يشير الى الوثبات .

الرمز (٢) يشير الى القدم الحرة أثناء الوثبات .

الرموز الخارجية رقم (٣) تشير الى الحركات التطويحية باليدين .

٢ – الموتيف الثانى :

فى هذا الموتيف يقوم المؤدى بنفس خطوات الموتيف (١) بينما يكون التغير فى الحركات التطويحية باليدين لتصبح تطويحية جانبا (يمينا – يسارا) ، وهذا الموتيف يؤديه الراقص فى دائرة حول نفسه .

الرمز (٤) يشير الى الدوران .

٣ – الموتيف الثالث :

يؤدى الراقص (فى هذا الموتيف) وثبات الى الخلف بالقدم اليمنى فقط ، بينما يثبت يديه جانبا .

٤ – الموتيف الرابع :

يثبت الراقص الجسم المدعم بالقدم ليسرى التى اتجهت الى اليسار ، ثم يقوم باللعب بالمناديل فى حركات تطويحية دائرية عالية .

الرمز (٥) يشير الى المستوى العالى لليدين .

الرمز (٦) يشير الى ثبات القدم مكانها .

٥ – الموتيف الخامس :

يقوم الراقص فى هذا الموتيف بعمل حركة جثو على الركبتين ، مع استمرار لمس المشطين للأرض ، مع الاحتفاظ بالحركات التطويحية للموتيف (٤) .

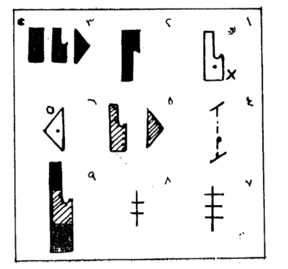
الرمز (٧) يشير الى مفصل القدم .

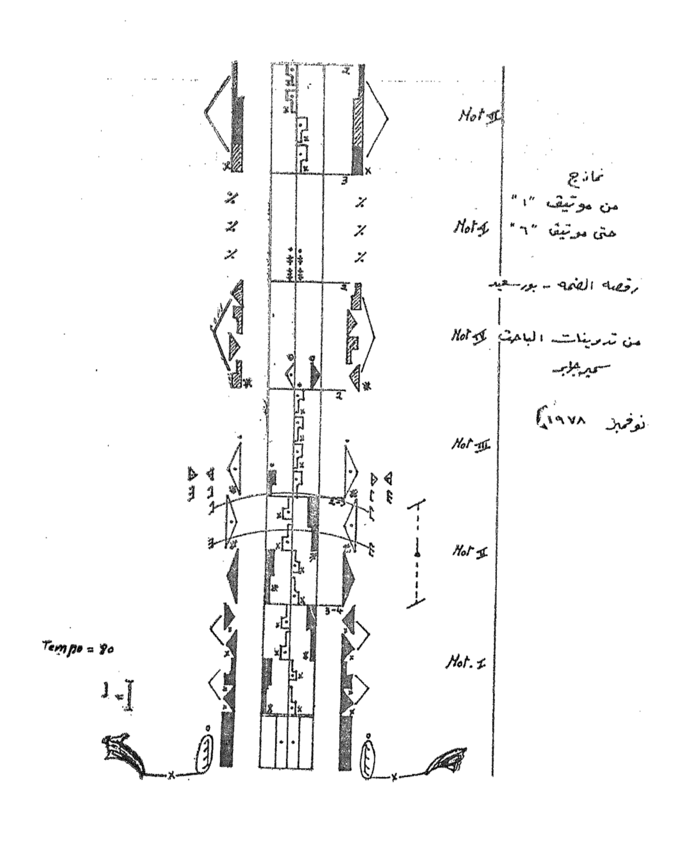
الرمز (٨) يشير الى مفصل الركبة .

٦ – الموتيف السادس :

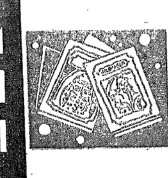
يقوم المؤدى بوثبتين للخلف بالقدم اليمنى، يليهما وثبتان بالقدم اليسرى ، بينما تكون حركات الأذرع للأمام فقط (أسفل – أعلى)

الرمز (٩) يشير الى اتجاه الذراعين أماما ثم أسفل ، ثم أعلى ، ثم أسفل .




Mot VI
Mot V
Mot IV
Mot III
Mot II
Mot. I
Tempo = 80
نماذج
من موتيف "١"
حتى موتيف "٦"
رقصة الضمة - بورسعيد
من تدوينات الباحث
سمير جابر
نوفمبر ١٩٧٨م



د . محمود ذهنى

« فى البحث عن السندباد »

كتاب من المكتبة الفولكلورية

« فى بلاد السندباد »

للأستاذ فاروق خورشيد

(سلسلة كتب الهـلال • العـدد ٤٣٨ ـ أغسطس ١٩٨٦) •

« السندباد ـ أو سيمباد Simbad كما ينطق فى اللغات الأجنبية ، شخصية روائية عربية ، خرجت من نطاق المحليـة الى آفاق العالميـة ، وأصبحت تدور على ألسنة المثقفين ـ وربمـا غير المثقفين ـ فى معظم دول العالم •

وأيضا ، خرجت من نطاق الروائية لتصـبح شخصية دولية ، تدل على مفهوم انسانى عام ، أو سمة تخيلية لدى كل البشر ، أكثر مما تدل على بطل رواية معينة مثلهـا فى ذلك مثـل شخصـيات كشخصية « روميـو » فى رواية شكسبير التى أصبحت ـ عالميا ـ تدل على نمط بشرى أكثر مما تـدل على بطـل الرواية • **بمعنى أن كثيرين ممن ينطقـونها يطلقونهـا على** وضع انسانى ، وهم ربما لا يعلمون شيئا عـن حقيقتها الروائية ، أو دورها فى قصتها الأصلية فاذا كان مفهوم « روميو » هو العاشق الذى يحب حبا رومانسيا ، أو الشخص الذى تتعدد مغامراته الغرامية ، فان مفهوم « السندباد » هو الشخص كثير الأسفار ـ المولع بالمغامرات لاسـيما فى البحار •

ومع « السندباد » سارت مجموعة كبيرة من الاسماء العربية المماثلة مثل شهر زاد ، وعلاء الدين ومصباحه المسحور ، وعلى بابا وعصـابة الأربعين ، وغيرها من الشخصيات التى خـرج معظمها من حكايات المجموعة القصصية العربيـة « ألف ليلة وليلة » ذات الصيت العالمى ، والتى تعتبر درة الأدب الشعبى العربى •

وقد عمل الاستعمار الثقافى على طمس معالم حضارتنا العربية الاسلامية ، وركز على محـاربة تراثنا الأدبى بصفة عامة ،والشعبى منه بصـفة خاصة ، وحظيت « الليالى » بالكثير من سهامهم المسمومة ، فقالوا انها لا تعدو أن تكون مجموعة من الحكايات البدائية الساذجة ، اقتنصها العرب الفاتحون من تراث الفرس والهند واليـونان ، ونسجوها فى مظهر مبهر من الجنس والجوارى ومجالس الشراب والغناء ، مع كثير من السحر والشعوذة والخرافات •

وكان من أهم الأسانيد التى استندوا اليها فى تعزيز دعواهم الباطلة مغامرات السندباد البحرى ، اذ قالوا كيف للعرب أن يصلوا الى هذه المغامرات التى تجرى فى البحار المجهولة والمحيطات المظلمة وهم بدو يعيشون فى الصحراء لا يعرفون الا رعى الأبل والأغنام ، وأن أقصى ما قاموا به هو نقل التجارة بين الجنوب والشمال فى رحلتى الشتاء والصيف ٠

والخطير فى هذا الأمر هو أن هذه المقولة الماكرة لم تذهب أدراج الرياح ، وأنما انخدع بها كثير من الدارسين العرب ، فركزوا جهودهم على عرب الصحراء ، وأغفلوا تماما كل صلة لهم بالبحر ، مع أنهم أعجبوا كثيرا بذلك التشبيه الرائع الذى وصف به العربى جمله حين أطلق عليه لقب « سفينة الصحراء » ٠

هذه النقطة بالذات ، مع نقاط بحث أخرى كثيرة فى « الليالى » أثارت رائدا من رواد الدراسات الشعبية هو الأستاذ فاروق خورشيد ، ودفعته الى محاولة دراسة « ألف ليلة وليلة » دراسة منهجية ، انقطع لها عدة سنوات ، ولا زال يوليها قدرا كبيرا من اهتمامه ، دارسا ومدرسا وباحثا مدققا ٠

بدأ الأستاذ فاروق خورشيد بالنظر فى فرية الاستعمار الثقافى أن العرب أهل صحراء ولا علاقة لهم بالبحار وملاحتها ، فى حين يشغل البحر حيزا ضخما من الليالى التى تزخر بتصوير دنيا السفن ومغامرات الملاحة وعجائب البحار ٠ فمن أين أتى كل ذلك ؟

الجزيرة العربية تقع فى مصب الطرق بين أوربا والشرق الأقصى ، وتتحكم فى التبادل التجارى بينهما ، وتنقل بضائع كل منهما الى الأخرى ، فلا يمكن أن يكون هذا النقل عبر الصحراء فحسب ، ولكن لابد له أن يبدأ من الموانى الآسيوية على المحيط الهندى لينتهى فى الموانى الأوربية شمال البحر المتوسط ٠

معنى هذا أن العرب منذ قديم الزمن قهروا البحر مثلما قهروا الصحراء ، وخرجوا على متن سفنهم يربطون الشرق بالغرب ، وآسيا بأوربا ، فأسهموا بذلك فى بناء الحضارة الانسانية ، و لربط بين الشعوب ، وخلق عالم متمازج متفاعل يتبادل مع السلع التجارية الثقافات والخبرات والمعارف والقصص والحكايات ٠

كل هذا أثبتته مدونات العرب ، ابتداء من مؤلفات الجغرافيين والرحالة كالادريسى والمسعودى وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة الى كتب الأسمار والحكايات ، سواء منها ما وفد من الهند وفارس . أو ما خبره البحارة العرب نتيجة تجاربهم ومغامراتهم الشخصية ٠

فلا غرو أن القاص فى ألف ليلة وليلة كان يعبر عن واقع يعيشه العرب ، وعن خبرة ومعرفة ذاتية ، وعن نتاج تمازج وتفاعل ثقافته مع ثقافة الحضارات الأخرى التى كان يبحر اليها حتى أقاصى الصين ٠ فلم يكن مصدر الخيال فى الليالى البحر ومغامراته فحسب ، بل كان من أهم مصادرها تراثيات الهند والصين وفارس والروم ، سواء نقلها البحارة العرب — وغير العرب — الذين كانوا يتنقلون بين الموانى والمرافىء أو ضمنتها الكتب التى قام العرب بترجمتها وعنوا بدراستها ٠

يقول الأستاذ فاروق خورشيد فى مقدمة كتابه « فى بلاد السندباد » ان هذا الموضوع كان يشغل تفكيره ويفرض نفسه على قراءاته وأبحاثه الى أن وقع على كتاب «عمان وتاريخها البحرى» فانفتحت أمام عينيه دنيا كاملة من تاريخ العرب مع البحر منذ أعمق التاريخ والى اليوم ، وامتلأت هذه الدنيا بالمدن البحرية ذات التاريخ العريق ، والثغور والقلاع ، وصناعة السفن ، وطرق الابحار والملاحة ، وجزر البحر ٠٠ واذا به وجها لوجه أمام سفن الليالى وابحارات السندباد ٠

ولكى تتحقق الرؤيا ، ويخرج من مرحلة التصور الى معايشة الواقع والتثبت منه ، كان عليه أن يرحل الى أرض السندباد ، يعاينها ويعايشها ، ويبحث فيها وينقب ، ويقرأ ويستوثق ٠ فشد الرحال الى سلطنة عمان ، وكانت الحصيلة هذا الكتاب ٠

والأستاذ فاروق خورشيد يجمع بين خصال ثلاث : فهو باحث ، وكاتب وفنان ، له قصب السبق فى ريادة الأدب الشعبى ، وله كتاباته فى

الأدب والصحافة والاذاعة ، ثم له ابداعاته فى الرواية والمسرحية والقصة القصيرة فليس عجيبا أن يخرج هذا الكتاب معبرا عن هذه الخصال الثلاث جميعا .

يبدأ الكتاب — بعد المقدمة — بفصل عن « المعادلة الصعبة » . وهى حقا معادلة صعبة ، لاسيما فى الظروف الصعبة التى نعيشها هذه الأيام ، أو لعل صعوبة الحياة المعاصرة هى التى صعبت المعادلة علينا . فالمستعمر الغربى الذى تمكن من رقابنا ، وفرض ارادته علينا ، وحاول أن يحطم قدرة الانسان العربى على الفعل والصراع والتقدم ، ركز على زرع مفاهيم زائفة ، مثبطة للهمم ، وقاتلة للعزائم .

وأخطر هذه المفاهيم المدسوسة ما ركز عليه الاستعمار من أننا أصحاب حضارة شرقية اسلامية ، أساسها الروحانية والتواكل . فالانسان فيها مسير لا مخير ، يخضع للمشيئة الالهية المطلقة ، يتوسل اليها بالطقوس والرقى والدعوات ، دون اعمال للعقل أو استغلال للطاقات ، وأن الدنيا عرض زائل والنعيم فى الآخرة ، فلماذا العمل والتعب والعناء ، والكل الى فناء ، وأيام الحياة معدودة أما الخلود ففى جنات عدن . فعلينا أن نوجه الجهد الى السعى وراء الآخرة ، وأن نزهد فى الدنيا وعرضها الزائل ، ونتركها للدنيويين العقلانيين العلمانيين .

ولكن .. اذا كان الأمر كذلك فمن أين نحصل على احتياجاتنا الدنيوية ؟

هنا يبرز دور الاستعمار فى ثوب البطل المنقذ ، المستعد لاعطائنا كل شيء ، ابتداء من الغذاء والكساء وأدوات المعيشة ، الى الفكر والثقافة وفلسفة الحياة ، وكلما أمعن فى عطائنا كلما ازداد ارتباطنا به ، واعتمادنا عليه ، وازدادت فى الوقت نفسه تبعيتنا وتدنينا وانهيارنا ، ماديا وفكريا .

وبصرف النظر عن أنه هو الآخذ لا العاطى ، وأنه مقابل ما يلقى به الينا من فتات القمح ومشروب العصر وسيارات الركوب ، يستنزف مواردنا ، ويختلس أموالنا ، ويسترق سواعدنا ويسبى أفكارنا ، فان ما نحن فيه الآن من تخلف ، وما نعانيه من خلافات وصراعات وحروب ، يدل على مدى نجاح المستعمر فى سياسته ، ومدى غفلتنا عنه وعن مخططاته المدمرة . ففى الوقت الذى تزداد فيه حضارته فاعلية وصعودا ، يظل الشرق الغنى بموارده فاقد التوجيه والرؤية ، غارقا فى السلفيات وممارسة الطقوس ، باحثا عن ذاته فى أغوار التاريخ ، تاركا حياته ومشكلات غده فى يد أصحاب الحضارات الغربية فيما يشبه الاستسلام الكامل والتسليم المطلق .

ولكن الانسان كائن حضارى بطبعه وتكوينه ، لا يمكن أن يقهر على العزلة ، وقتل حركة الفكر ، ووأد الوجدان . لهذا انطلقت الشعوب العربية — واحدا أثر الآخر — تحاول جاهدة ازالة عوامل التخلف ، واستجلاء نور الحياة من خلال معطيات العصر ، وانتفض الانسان العربى يبحث عن ذاته على ضوء رؤية حضارية أكثر عدلا وأمنا واستقرارا .

واذا كان الشعب العمانى يكاد يكون آخر الشعوب التى دخلت هذه التجربة ، فان الأنظار معلقة على مسيرتها مما سوف يؤول اليه الحال بين الثروة البترولية المتفجرة ، والضغوط الاستعمارية المتزايدة ، والنزعة القومية المتطلعة .

تلك هى المعادلة الصعبة ، التى لا أظن انها تواجه سلطنة عمان وحدها — بهذا الوصف الرائع الذى بسطه الأستاذ فاروق خورشيد — ولكنها فى واقع الأمر — تواجه كل دولة عربية من الخليج الى المحيط ، بل لعلنا ، نوسع الدائرة لتضم كل دول العالم الثالث .. هل يستطيع انسان هذه الشعوب ، وسط كل هذه المؤثرات والمعوقات والتحديات ، أن يجد نفسه ، ويعثر على ذاته ، ويتحقق من انتمائه ، ويستوثق من مقوماته ويؤمن بقدراته ؟

لقد حسم المؤلف هذه القضية — بالنسبة لعمان — فى جملة واحدة ، قالها له مسئول الأعلام فيها وهى :

« نحن نحاول أن نستفيد من تجربة الآخرين » .

وإذا كانت هذه الجملة هى مفتاح المعادلة الصعبة التى ساقها الأستاذ فاروق خورشيد ، فهى أيضا مفتاح كتابه هذا ، والمنفذ الى كافة فصوله • فالمؤلف يحدثنا عن الكتب التى قرأها عن عمان قبل أن يقصدها ليعايشها على الطبيعة، وعن مدى اهتمام العمانيين بهذه المطبوعات لاسيما ما يكشف عن أسرار تاريخهم ، وغابر أمجادهم ، حين كانت أرض « ظفار » تشكل خميلة جميلة من الغابات الخضراء ، والجداول الرقراقة ، والحقول السندسية ، والاشجار الباسقة ، والزهور اليافعة ، فهى – كما يقول برترام فى كتابه « البلاد السعيدة » – المنطقة التى تستحق هذه التسمية بعد اليمن بماضيه التاريخى الباهر •

ثم عدد أمجاد المنطقة قائلا أنها ذكرت فى سفر التكوين ، حيث حدد الرب بداية العالم منها •• من جبل سفار – أى ظفار – وأنه ربما كانت فيها أعمدة الملك سليمان ، والجنة الوارد ذكرها فى التوراة ، والسوق العالمية لتجارة العاج وريش الطاووس ، وأرض اللبان التى قصدها الفراعنة لجلب البخور ، ومن بعدهم طمع فيها الاسكندر والرومان للغرض نفسه ، فضلا عن علاقاتها التجارية المزدهرة مع بابل العراق فى الشمال، والهند وجزر المحيط فى الشرق ، فهى بحق كانت الدولة البحرية الأولى ، وقد فتح رجالها البواسل فصلا أصيلا فى علاقة الانسان والبحر ، فهم – كما يقول الأستاذ عبد المنعم عامر فى كتابه « عمان فى أمجادها البحرية » أول من استطاعوا التوغل الى مسافات شاسعة عبر مناطق كانت تعتبر مجهولة ومحفوفة بالأخطار ، ولهذا سمى خليج عمان « مهد الملاحة البحرية » •

كذلك كتاب ويندل فيلبس « تاريخ عمان » وعشرات أخرى من كتب التراث ومؤلفات الباحثين ، مع بعثات الجامعات العالمية التى وفدت لاجراء حفريات وكشوف أثرية ، كلها تؤكد أن عمان كانت دولة بحرية رائدة فى كشف اسرار الخليج والمحيط •

فهل عثر الأستاذ فاروق خورشيد أخيرا على أرض السندباد ؟

ان الفصول التالية من كتاب « فى بلاد السندباد » أكثر متعة وأغزر مادة ، فهى تصور لنا رحلة الكاتب الى أرض السندباد • ومن خلال عبارته الرشيقة واسلوبه العذب ، نحس بمحاولته الخفية فى ربط نفسه بالسندباد ، ولو بخيط رفيع دقيق لا يكاد يرى •• فيقول : « فى هذا الزمن الوغد القبيح الذى يقتل فيه المسلم أخاه المسلم ، ويسفك فيه العربى دماء العربى ، لا يملك المرء فيه الا أن يحمل متاعه ويرحل عله يجد الاجابة عن الأسئلة الحائرة فى عقله ، أو يجد السلوى فى شىء يعيد اليه المعنى والمغزى •• » •

وهكذا شد السندباد العصرى عصا الترحال الى بلاد السندباد البحرى ، الى أرض سلطنة عمان • وتتوالى فصول الكتاب التى تستطيع أن تسلكها فى ادب الرحلات أن شئت ، وفى الأدب القصصى أن أردت ، وفى أدب المقال ان رغبت ، وهى فوق هذا كله بحث متميز ، مقدم فى أسلوب أدبى جذاب ، يدفعك الى قراءته ، وكلما قرأت فيه كلما أغراك بالمزيد •

وصل الكاتب أرض السندباد ، ووضع لنفسه برنامج عمل ، بدأ بزيارة المتحف الوطنى ، ومن خلال وصفه للمتحف يقدم لنا أحاديثا مع المسئولين العمانيين تتنوع من هموم الانسان العربى على أرض السندباد ومغامراته ، الى رحلة تيم سيفرين من مسقط الى الصين فى سفينة مصنوعة على نمط السفن القديمة والتى أطلق عليها صاحبها اسم « رحلة السندباد » •

وفى هذه التنوعات الحوارية تبرز مواهب الكاتب الاذاعية ، فهو يقدم لك حوارا وان كان مكتوبا الا أنك تكاد تسمع فيه نبرات المتحدثين، وانفعالات المتحاورين ، وذكاء السؤال الذى قد لا يثبته ولكنك تحس به من ثنايا الاجابة عليه •

هذا الاسلوب الحوارى الاذاعى التصويرى يتواتر فى معظم فصول الكتاب فيشيع فيه روح الخفة والرشاقة ، ويكسر ملل قراءة بحث علمى مصمت • ويتنوع الحوار من فصل الى فصل، فمرة يكون مع وزير ، ومرة مع سائق السيارة.

ومرة مع أمين دار المحفوظات الكهل ، ومرة مع رفيق الرحلة الزميل ، ولكنه في كل مرة يكاد يرسم معالم الشخصية وملامحها من خلال الكلمات ·

وفى الفصل الخاص بتاريخ عمان ، يقدم لنا فاروق خورشيد ــ فى تواضع شديد ــ عصارة عشرات الكتب التى قرأها واستوعبها عن تاريخ عمان · بدأ الفصل بما يشبه المقدمة يقول فيها اننا فى مرحلة الطفولة والصبا ، ومرحلة الشيخوخة والأفول ، لا نرى الأشياء الا رؤية حدية ، فهى اما بيضاء ناصعة ، واما سوداء فاحمة وتنعدم عندنا الألوان · أما فى مرحلة الفتوة والرجولة فنحن نعرف أن الدنيا عالم من الألوان ودرجاتها ، وان هذه الألوان تتمازج بعضها مع بعض فتخلق ألوانا جديدة فى عالم لا ينتهى من الوضوح والقوة والغموض والضعف · ومن هنا يكون لكل درجة ، وكل كلمة ، دلالتها المستقلة ومغزاها الخاص ·

والتاريخ هو علم العلوم ، لأنه يرصد حركة الانسان عبر الزمان وعبر المكان · فهو يتحدث عن الانسان فى اطار فعل الزمان ، وفى اطار فعل الأحداث ، وفى اطار التفاعل بينه وبين غيره، وفى اطار تأثره بحركة الحضارة الانسانية ، وفى اطار النمو العمرانى ·

وحديث التاريخ يتناقل شفاهة ، فيمر على عدد من الأشخاص قبل أن يدون ، وكل واحد من هؤلاء له خيال ينظر من خلاله الى الأحداث ، وله أنفعالات تحدد أتجاه تفسيره لحياته وحياة الآخرين ، وله نوازع شخصية تدفعه الى الاضافة أو الحذف · كل ذلك جعل التاريخ ــ كعلم ــ يمتزج بالتراكمات الفولكلوزية كما امتزج ببقايا الأساطير والملاحم ، وزانه عطاء الشعراء وابداعات الرواه والقصاص ·· وتلك سمة كل الكتب التى تناولت تاريخ العرب ·

بهذه النظرة الموضوعية الى التدوين التاريخى عامة ، والتاريخ العربى الاسلامى بصفة خاصة، قدم لنا الاستاذ فاروق خورشيد كل ما قاله المؤرخون عن عمان ــ أرض السندباد ــ العرب منهم والمستشرقون ، قدامى ومحدثون · وبعد أن بسط الواقع التاريخى ، اتبعه بملحمة من أجمل الملاحم العربية ، التى لا تقل روعة عن ملحمة الهلالية ــ أو تغريبة بنى هلال ــ واطلق عليها اسم « فارس الازد » اذ تتناول مغامرات **مالك بن فهم ورحلته المهلكة عبر الجزيرة العربية وبحارها الرملية ، ثم معاركه مع الفرس الذين كانوا يحتلون عمان وانتصاره عليهم وطردهم من أرض العرب ·**

هذه الفصول الخمسة التى حملت الينا ملحمة مالك بن فهم ، يمكن أن تنفرد بذاتها لتكون سيرة ضمن سيرنا الشعبيه ، تضاف الى الهلالية وسيف وعنترة وذات الهمة ·

واذا كان فاروق خورشيد قدم لنا سيرة شعبية فى هذه الفصول الخمسة ، فان الفصلين اللذين كتبهما عن « مذكرات أميرة عربية » يمكن أن نفصلهما بالتالى ليكونا « قصة قصيرة » مستكملة لكافة المقومات الروائية ، وهى عن عشق بنت السلطان للشاطر هانز (الألمانى) ــ وهربها معه بتآمر الانجليز والألمان والاسبان ·

وما بين السيرة الشعبية والقصة القصيرة تتوالى الدراسات والمقالات ، تتبادلها فصول الكتاب · ولعل من أوقعها ذلك الفصل الذى كتبه عن « طيور أفريقيا الدمية » ووصف فيه حال شرق أفريقيا ··

فشرق أفريقيا ، بحكم ثرواته من التوابل والعاج والأخشاب والذهب ، كان منطقة جذب منذ أقدم العصور ، قصده الآشوريون والهنود وقدماء المصريين ، ثم الكنعانيون والفينيقيون · ويحكى المؤرخون عن هجرات عربية اسلامية كثيرة الى هذه المناطق · وحين احتدم الصراع بين العرب وأوربا الصليبية حاول المسيحيون مقاطعة طريق التجارة عبر البحر الاحمر والبحث عن طريق ملاحى آخر ، فاكتشفوا رأس الرجاء الصالح عام ١٤٨٨ ، ثم جاءت رحلة فاسكودى جاما بعد أحد عشر عاما من ذلك التاريخ ·

ومن سذاجتنا ــ نحن العرب ــ أننا نظرنا الى فاسكودى جاما نظرة المغامر البطل ، فى حين أنه شيطان رجيم ، ومجرم فى حق البشر ففى كل مكان رسى فيه أسطوله رفرف الموت وحل الدمار ، ولم يكن القتل الفردى والجماعى

هو أشرس ما يرتكبه فاسكودى جاما،ضد الأفارقة وانما كان يعذب ويحرق ويدمر ، وكان يعذب الناس ليخرجوا عن دينهم ، فيلقى عليهم الزيت المغلى ، ويقطع آذانهم ليعلقها فى شفاههم ، ويمارس كل أنواع الوحشية والقسوة الدموية ، ولم يكن الأمر استعمارا وانما كان تدميرا وحرقا وتعذيبا ، فالاسرى يطلقون من فوهات المدافع ، والمراكب تحرق وبحارتها مقيدون وسطها تأكلهم النار وهم أحياء .

ولم يكن فاسكودى جاما الا المقدمة التى امتلأت بعدها البحار بالسفاكين والسفاحين الذين تمادوا فى ازهاق الأرواح ، وتمزيق الأجساد ، وتدنيس الحرمات ، ونهب الثروات ، من أمثال دالميدا والبوكيرك وغيرهما .

فمتى نفيق من غفوتنا ، أو غفلتنا ، ونعرف حقيقة أعدائنا ، ونحسن تلقين تاريخنا لأبنائنا على الوجه الصحيح الذى يبصرهم بواقع أمورهم، ومواقع أقدامهم عبر دروب المستقبل .

ولعل هذا الفصل الذى كتبه الأستاذ فاروق خورشيد عن مأسى الاستعمار الأوربى لشرق أفريقيا أوقع وأعمق ما كتب فى هذا الموضوع. ولعل هذه الصرخة التى أطلقها فى آذان العرب ليفيقوا ويصححوا أفكارهم ومعارفهم أن تجد السمع والاستجابة .

فكم خدعنا الاستعمار ــ الثقافى ، وكم زيف علينا تاريخنا ، وطمس ماضينا ، وكم مضى علينا من وقت دون أن ننتبه لألاعيبه ونكشف مؤامراته ونستفيق لنصحح مسار خطواتنا نحو المستقبل .

أما عن أرض السندباد ، فلم يبق لدى المؤلف شك فى أنه يقف فوقها ، وعلى شاطىء عمان أخذ يتخيل « الدلو » وهو نوع عريق من السفن الشراعية العمانية التى كانت تقوم برحلات سنوية الى شواطىء افريقيا ، فكانت تخرج من مرافئها بالجزيرة العربية فى شهر يناير ، وتبحر عائدة اليها فى شهر مايو ، مستغلة فى ذلك الرياح الموسمية التى تهب من الشمال شتاء ومن الجنوب صيفا .

جاء ذلك فى كتب التاريخ ، واقتنع به المغامر الغربى « تيم سيفرين » الذى سبق له أن عبر المحيط الأطلسى من ايرلندا الى الساحل الأمريكى فى قارب صغير مصنوع من جلود الثيران ليثبت ان الرهبان الايرلنديين وصلوا الى شمال أمريكا قبل كولومبس بألف عام .

فكر « تيم سفرين » فى مغامرة بحرية جديدة مثيرة فلم يجد أمامه الا تلك الشخصية الأسطورية شخصية السندباد الذى قال عنه : « لماذا لا تحقق من اشهر البحارة على مر الزمان ، ذلك البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ الف ليلة وليلة الرجل الذى يستدعى اسمه كل مأثورات البحر، لماذا لا أختار أسطورة السندباد البحار » .

ذهب « تيم سفرين » الى عمان ، وفى مدينة « صحار » البحرية العريقة ، التى يعتقد أهلها أن السندباد كان مواطنا منها ، وبتمويل من السلطنة ، بنى سفرين سفينته على نسق السفن العربية القديمة ، وهى من نموذج « البوم » الذى لا يدخل فى صنعها المسامير (حتى لا تجذبها جبال المغناطيس كاعتقاد العرب القدماء) ، **واطلق على سفينته اسم « صحار » ، وعلى رحلته اسم « رحلة السندباد » ، وخرج من ميناء مسقط** قاصدا بلاد الصين عبر الطريق الذى سارت فيه آلاف السفن العربية الشبيهة لها ، منذ فجر التاريخ ، واصلة شطرى العالم .

والفصلان اللذان وصف فيهما الاستاذ فاروق خورشيد « رحلة السندباد » لسفرين يمثلان أفضل ما يمكن كتابته فى أدب الرحلات ، كما يمثلان الخاتمة السعيدة للكتاب ، حيث تنجح رحلة « سفرين » ، وتعود السفينة « صحار » لتقف بكل دلال واعتزاز فى فناء وزارة الثقافة بمسقط ، شاهدا على أمجاد العرب البحرية ، ويعود المؤلف مقتنعا كل الاقتناع بأنه عثر على أرض السندباد .

وإذا جاز لنا ان نبدى بعض الملاحظات ، فهذا الكتاب تمت طباعته ونشره ضمن سلسلة صحافية شهرية ، وهو بمادته العلمية وقيمته الأدبية يعتبر مرجعا من مراجع المكتبة الفولكلورية المهمة ، ولذا فهو يستحق طباعة أفضل ، حتى يستفيد منه كل المثقفين والمهتمين بالدراسات الشعبية .





إعداد :
محمد حسين هلال

رصدت جولة الفنون الشعبية عددا من الندوات واللقاءات الثقافية والمؤتمرات والمعارض التى تناولت موضوعات من المأثورات الشعبية بالمناقشة والدراسة والحوار ، وتقدم الجولة هذه الأنشطة وفقا لترتيبها الزمنى ٠

١ ـ أمسية الغناء الشعبى المصرى (فن الموال) :

أقيمت هذه الأمسية الثقافية عن فن الموال فى مساء الجمعة ٥ ديسمبر ١٩٨٦ بقاعة عبد المنعم الصاوى للفنون بمدينة نصر ، والتى دعت اليها جمعية الشباب الموسيقى المصرى وقد اشترك فى هذه الأمسية الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى رئيس الجمعية والأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، والفنان الشعبى المعروف يوسف شتا ٠

وقد استهلت الدكتورة **سمحة الخولى** تقديمها لهذه الأمسية بالقول « ان فن الموال ليس جزءا من تراثنا الفنى فقط ، بل هو جزء من تراثنا الثقافى والروحى أيضا » وهو قول يكاد يلخص ما دار فى الندوة من مناقشات وأسئلة ، حتى ليكاد أن ينسحب الى ما قدمه الفنان الشعبى يوسف شتا من مواويل ٠

ونظرا لطبيعة الندوة وجمهورها فقد دارت حول مجموعة من المحاور نلخصها على النحو التالى : ـ

١ ـ تقديم تاريخى علمى مبسط لفن الموال ٠

٢ ـ ماهية الموال ٠

٣ ـ نشأة الموال ٠

٤ ــ دور مصر فى فن الموال ٠

٥ ــ مجموعة من نصوص الموال التى أنشدت فى الأمسية ٠

وقد بدأ **الاستاذ صفوت كمال** حديثه عن الموال ٠ ذلك الفن الشعرى الذى لا يضارعه فن آخر فى الشيوع والانتشار فى مختلف أرجاء الوطن العربى كله ، اذ أنه فن شائع فى المغرب العربى وفى بلاد الشام ، وفى مصر ، علاوة على أنه فن من فنون الشعر غير المعربة ٠ بيد أن مدارسه تتنوع فى مصر بصورة ملفتة ٠ وقد أكد المحاضر على البعد التاريخى للموال ، وقد اعتبره فنا من الفنون العربية القديمة حيث يرى أن له أصداء فى العصر الجاهلى ، وقد ربط بينه وبين « فن المربوع » والشعر النبطى الذى ارتبط باللحن فى الشعر ، كما رده أيضا الى شعر العمل ، وكذلك ما ارتبط بـ (نبط الماء) من البئر ٠

وقد أشار الى دور « صفى الدين الحلى » واسهامه الأصيل فى درس الموال بما يقارب دور « الخليل بن أحمد » بالنسبة لعروض الشعر العربى ، وقد أبرز اشارات « ابن خلدون » عن فن الموال ، ومقولته الشهيرة حول الموال فى مصر ، وكيف أن المصريين قد أتوا فيه بالعجائب والغرائب ، وزادوا فيه زيادة كبيرة ٠

ويرى الأستاذ صفوت كمال أن فن الموال أسبق فى نشأته التاريخية من نكبة البرامكة حيث كان يقال عند موالى الحجاج ، وان اتفق مع ارتباطه باللازمة (يا مواليا) فى الفترتين ، ويذهب الى أبعد من ذلك حيث يمتد به الى زمن استقبال الرسول فى المدينة ، ويرده أيضا الى ما كان شائعا من شعر العمل فى حفر الخندق ، كما يشير الى الأقوال التى ترده الى أبعد من ذلك فى ارتباطه بشعر البادية فى الجاهلية قبل استنباط الأربعة عشر بحرا من بحور الشعر العربى للخليل بن أحمد ٠

أما عن أشكال الموال فى مصر ، فيرى أنها متنوعة ، وتحمل صبغة مصرية خاصة ، وأشار الى (القوما) و (الكان كان) والذى ينتشر فى العراق أيضا ، لكن فن الموال فى مصر تميز عن غيره فى البلاد العربية حتى قيل عنه (فن الموال المصرى) وهو يختلف عن (فن العتابة) الشائع فى بلاد الشام وفى الخليج العربى ٠ كما أشار الى المربوع بأنواعه والدوبيت ، اضافة الى السبعاوى وأشكاله المختلفة من الأحمر والأخضر والأبيض ٠ واستشهد بمجموعة من المواويل العربية ليدلل ويؤكد على وحدة فن الموال بين البلدان العربية ، فمن موال مغربى الى آخر من الخليج الى ثالث من العراق ، ورابع من مصر ، حيث ألقى : ــ

الموال المغربى :

تا نِحبْك ونِهْوَاك فى مسَبِتْك يكَرَّهُونى (بسببك)

ما راحْتِى حَتَّى نلقاك وعليك يتْحلُّوا عيُونى . .

ما صابْنى طَيْر طَار وجَواحْنِى تونسيه

ونطيِّر مِنْ بْلادْ لِبْلاد ونِعُودْ ما سَار بيًّا .

* * *

موال من الخليج :

ودعتكم بالسلامه ياضو عيني
بخلافكم ماغمض جفني على عيني
وعدتني بالوعد ليمن حفت عيني (حتى ابيضت)
ظليت ياسيدي جسم بليا روح
جد نفر من العقل .. وظل الجسم مطروح
كل العرب هودت وأنا شقي الروح
يانور عيني مثل ما أراعيك راعيني

*

موال من مصر :

أكايد الصبر وجروحي عليا فجر
أنا خايف اقول آه . ساكنين عوازلي فجر
(يسكنون بجواري)
آه لو أتاني طبيبي بالدوا في الفجر
إلا كواني على ضلوعي تلات كيات
وجرحي اللئيم اتسع . بعد التلات كيات
أمر من الجرح إذا خصمي اللئيم عليا فات
تيجي لي أوقات . أبكي م العشا للفجر

ثم قدم الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك الفنان الشعبى المعروف يوسف شتا ، وأخذ في بيان دوره في فن الموال ، وتحدث عن العلاقة الطويلة بينه وبين ريس الفن يوسف شتا التى ترجع الى نيف وعشرين عاما ، وأشار الى تلمذته على أساتذة هذا الفن من أمثال الحاج / مصطفى عجاج والحاج مصطفى مرسى ، والششتاوى خاطر ، علاوة على اضافة الفنان يوسف شتا المهمة لهذا الفن الأصيل ، ولم تكن المواويل التى ألقاها سوى (حفز) لريس الفن يوسف شتا الذى صعد على المسرح بين فرقته الحديثة الشكل ، وكعادة الفنان الشعبى المتمكن ارتجل موالا يتفق مع سياق الأمسية ، وهو يدور حول الفن ورسالته والمواهب الجديدة التى تحاول الارتقاء بهذا الفن ، حيث قال :

حَيّوا مَواهِبْ جِدِّيده فى الفُنون شَابَّه
بالعِلْمْ صَعَدُوا وشَبُّوا للعُلاَّ شَابَّه
أدوُا الرِسَّاله بأَمانه شَابْ أو شَابَّه
ومصر طُولْ عُمرهَا عَنْدْ السُّؤال بِتْجِيبْ
مِنْ أرْضِهَا الطَيِّبه . الخَيْر الكتير بتجيب
وطَبيّعة أَهَلْ المَحَبّة لِاوِدَاد بِتْجِيبْ
والخَلَقْ بِتَشِيب وأَعَلاَمْ الفُنون شَابَّه

وحين جاوبه الجمهور بالتصفيق والتحية واصل الغناء على المنوال نفسه بالإنشاد ليجمع أرباب الفن فى باقة معاً .

يعَجِبنِى فَنانْ يِتكَلِم كَلاَم أَجَيِّدْ
إن كَانْ كَاتِبْ بقلمه فى الورق جَيِّد
وفنانْ صوته مُميز .. له أداء جَيِّد
العِلم هو الأساس للموْهِبه يِنْعَازْ
والصَبْر لأجل النَجَاحْ عِنِدْ الكِفَاح يِنْعَازْ
وكل غَاوِى عَمَلْ لو يجتهد يِنْعَازْ
وهيبقى مُمتَازْ لَماّ يَبْتدِى جَيِّدْ

* * *

وينتقل الى نوع آخر من المواويل يرتبط بمجموعة من المفاهيم والقيم التى تحرص الجماعة على التأصيل لها ، اذ يقول :

لو خَيَّرُونى ما بين المَالْ والصِحَة

وقالوا هَتْعِيش غَنِى .. لَكَن بِدُون صِحَه

أنا أفَضَّل الفَقر أحسن .. واشترى صِحه

بالصِّحة أقْدر أجيب القِرْش وأجاهد

وامْشى فى طريقى وآكل لُقْمِتى بِعَرَقى

إن كُنت فَلاَح أشُقْ الأرْض وأجاهد

واعزق بفَاسى وَاروى زَرَعِى بعرقى

فى أى مهنة أشْتَغِلْ باليد واجاهد

واعيش مَسْتور واقَابِلْ رَبْنا بِعَرَقِى

يا شَايِلْ الْهَم .. الدُّنيَا مَلاَنَهْ .. جُودْ

لَوْ يخلَّص المَالْ مِنْ إيدَكْ .. بعَرقك جُودْ

الخَيرْ بِتَاعْ رَبْنَا .. والجُودْ مَا يِنْقِصْ جُودْ (الكرم لاينقص مالا)

وأغلَى شِئ فى الوجُودْ .. العَيْزْ والصِّحهْ

* * *

اللى تواضع لربْ العَالمين رَفَعَهْ

واسمه زَىْ العَلَمْ بين العَالم رَفعهْ

وحِمْلْ لأيَّامْ بعزمه وإيمَانْ رَفَعَهْ

مُعَاملته طَيِّبه وكُلِّها إحْسَاسْ

وقَلبه زَىْ اللَبن أبيض مَلاَن إحْسَاس

بِيخَاف على سُمعتَهْ مع شُهرِتَهْ إحْسَاس

وأدبه مع الناس لأعلى منزله رفعه

* * *

ايه اللى يغنيك . . خلاف المال وعافيتك ؟

أيه اللى يحليك . . خلاف القنع وعافيتك (يجملك ـ عفتك)

وإن راحوا الاثنين ُجَفُوك الأَهل وعافيتك

(أى عافك الأَهل وتركوك)

العفه خصله جميله فى الفقير ياابنى

والجَدْ مَشْيُه يْشَرّف والرَفَقْ تجاريب (والصداقة)

واللى رمى أساس على نوع الأَساس يبنى

والناس معادن كِتيره والرفق تجاريب

والذوق له علامات لو صاحبه غريب ياابنى

واللى يقابلك نصيبك والقِسَم تجاريب

والصحه والمال وجودهم عال يا خالى

إن عُزتْ منهم طلب لاتنين يجيبوالك (الاثنين)

وتوب الشرف تنعرف ع الحر ياخالى

(يصبح لائقا)

إن قلت يافلان .. ألف فلان يجيبوالك

(يحضرون فى بالك)

والعقل لو زاد عليه الفكر يا خالى (يختل)

وتبكى وتميل بدمع العين يجيبوالك

سيبك من اللى كَرَمْته .. تلتقيه ينساك

خلاك محتار ..عليك باب الديار ينساك (يسك وينغلق)

أبوك وخالك وعمك فى الملىء ينساك

لكن ينفع معاك العين وعافيتك

* * *

توب الرجوله أدب .. بالعلم متكاف

وباب الفرج له عَتَبْ .. بالصبر متكاف

وسهم لايّام عجب .. بالغدر متكاف

والشاطر اللى جعل توب الرضا ستره

ولا قُرب الناس من تقل الحمول ماشكاشى

(لم يشك لأحد حتى أقرب الناس اليه)

ايه تعمل الخلق فى اللى ربّنا ساتره

لأنه مؤمن فى رحمة ربنا ماشكاشى

(لم يشك فى رحمة الله)

بيسك بابه عليه ولا يتكشف ستره

ومهما جار الزمن .. وقت المحن ماشكاشى

جدار من غير أساس من أقل هزه عاب

ولسانه واخد ع الغلط .. من أقل كلمه عاب

لو اشتريت المزوق ولقيته مره عاب

بيعه برخص التراب وعليه ماتكاف

* * *

وبعد مجموعة غير قليلة من المواويل بأنواعها المختلفة يختتم الفنان الشعبى يوسف شتا مواويله بختام سريع بمصاحبة لحن وايقاع سريع يتناسب مع سياق الندوة ، وما دار فيها من حوارات ومواويل قائلا :

اللى لَغَانى لغيتُه وقلت له فى

وعندى بستان هديته من زهور فنى

واللى عطشان سقيته من بحور فنى

توب الرجوله على وْلاد الأصول مَابُوسْ (مناسب)

إن قابلك الحر فى الوجه السمح ميل بوس

تحيه للى عليه توب الشرف ملبوس

وتحيه مخصوصه للى بيسمعوا فنى

وعند هذا الحد يودعه الحاضرون بتصفيق متواصل بقدر ما امتعهم وقدم لهم من زمور فنه ، ثم توجه الحضور لمشاهدة معرض صور الأزياء والحلى الشعبية الذى شارك به مركز دراسات الفنون الشعبية من مقتنياته الخاصة فى هذه الأمسية ، بالاضافة الى بعض الرسوم التسجيلية لوحدات زخرفية شعبية من أعمال الأستاذ الفنان أنور عبد العزيز مطر والأستاذة الفنانة عايدة خطاب .

★ ★ ★

٢ ـ المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية :

بقاعة العرض الدائرية فى نقابة الفنانين التشكيليين بالجزيرة قام الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة بافتتاح المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية الذى ضم معروضات متميزة من أعمال مجموعة من الفنانين المصريين التشكيليين (٤٧ فنانا وفنانة) ممن يضعون الابداع الشعبى والحياة اليومية للانسان المصرى فى بؤرة اهتمامهم ، وموضوعا لابداعهم الفنى .

وقد قام الأستاذ الدكتور عبد الرزاق صدقى وزير الزراعة الأسبق ورئيس الجمعية المصرية للفنون الشعبية بشرح أهداف هذا المعرض السنوى الذى ضم مختلف أشكال الابداع الفنى من فنون النحاس المطروق والخزف والفخار والباتيك والتصوير والحفر والنحت والطباعة .

وقد تضمن دليل هذا المعرض الذى أعده الأستاذ الفنان محمود النبوى الشال وكيل وزارة التربية والتعليم الأسبق بيانا تفصيليا بمعروضات هذا المعرض السنوى الذى أقيم فى الفترة من ١١ : ١٩ يناير ١٩٨٧ .

وقد عبر الأستاذ الدكتور أحمد هيكل عن سعادته باقامة هذا المعرض فى كلمته التالية :

لقد سعدت كل السعادة بزيارة المعرض الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية فالحق ان هذا المعرض يعبر عن جهد فنى رائع ، ينطلق من وعى حضارى عميق ، فكل المعروضات نماذج طيبة للالتفات الى التراث الفنى المصرى ، وكيفية استلهام هذا التراث وصونه والحفاظ عليه والانطلاق منه .. ان التراث هو ذاكرة الأمة وهو سجل وجدانها وحركة قلبها . واذا لم يحافظ على هذا التراث الفنى اندثر واندثرت معه معالم فننا الجميل ، بل ضاعت باندثاره ملامح شخصيتنا التى يجب آن نعتز بها اعتزازنا بكرامتنا ووجودنا .

اننى أحى الجهود المباركة التى يبذلها الفنان الكبير والعالم المصرى العظيم الدكتور عبد الرزاق صدقى ، الذى تعتز به مصر عالما كما تعتز به فنانا وذائدا عن التراث .. كذلك أحى الجمعية المصرية للفنون الشعبية وكل العاملين بها مع الدكتور صدقى ، وأدعو الله للجمعية ولأعضائها وأصدقائها بالتوفيق والسداد فى خدمة الفن المصرى والتراث المصرى والحضارة المصرية .

أنور عبد العزيز مطر



٣ ـ الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية :

فى مساء يوم الاربعاء ٤ فبراير ١٩٨٧ .

أقامت الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية حفلا فولكلوريا فى قاعة « منف » قصر ثقافة الطفل بالجيزة ، بمناسبة تأسيس الجمعية **واشهارها .**

وقد جاء هذا الاحتفال مواكبا لمناسبة عيد ميلاد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس السابع والسبعين ، ومن ثم صار الاحتفال بالمناسبتين معا احتفالا ثقافيا مهما .

وقد حضر هذه المناسبة المهمة **الأستاذ الدكتور أحمد هيكل** وزير الثقافة ، **والدكتور عبد الحميد حسن** محافظ الجيزة ، **والأستاذ حسين مهران** وكيل أول وزارة الثقافة . **والأستاذ الدكتور عبد المعطى شعراوى ،** رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية ، وعدد كبير من أساتذة الجامعات والأدباء والمفكرين ورجال الاعلام ومعظم المهتمين بالدراسات الفولكلورية .

فى بداية الحفل ألقى **الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى** عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس الجمعية كلمة رحب فيها بالحضور

وشرح خلالها أغراض انشاء هذه الجمعية حيث قال :

« لقد قامت الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية لكي يتكامل الجهد التطوعي الذي يبذله الباحثون والمهتمون بهذه المأثورات ، مع الجهد الذي تبذله الدولة في مجال الاهتمام بتجميع تلك المأثورات ودراستها والعناية بها .

وربما يرجع الفضل الأول والأساسي - ذلك الفضل الذي مهد الأرض لنا جميعا - للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، حيث وافق يوم ميلاده الاعلان عن نشأة هذه الجمعية التي ستأخذ على عاتقها خدمة تراثنا ووطننا وأبناء وطننا » .

وفي هذه المناسبة المهمة بتكريم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس واشهار الجمعية ألقى الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة كلمة قال فيها :

« ان دل هذا اللقاء على شيء فهو يدل على الوفاء ، وأن نم عن شيء فهو ينم عن ذلك الخير الموفور العظيم الضارب الجذور في أرضنا الحبيبة . واليوم أقدم خالص شكري وتهنئتي لكل من عملوا بدأب في سبيل هذا العطاء الكبير وأخرجوه بهذه الصورة ، وأرجو أن تسهم وزارة الثقافة بكل أمكانياتها في مساندة هذا الجهد من أجل تراثنا وماضينا الذي هو عطرنا وسمتنا وشخصيتنا » .

كما ألقى الدكتور الوزير عبد الحميد حسن محافظ الجيزة كلمة جاء فيها :

« ان تحيتي اليوم تحية مزدوجة ، فهي تحية لأستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أولا ، وهي تحية للجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية ، ثانيا ، وأنا أعتقد أن هذه الجمعية سوف تحقق الكثير والكثير وتخرج لنا بعض الآمال التي عاشت حبيسة لفترة طويلة . وانتهز هذه المناسبة وأكرر وعدي بتوفير مقر رئيسي للجمعية بمحافظة الجيزة ، حيث اعتقد دائما أن أي عمل يخرج من هذه المحافظة لابد وأن يكتب له النجاح . لقد قامت على أرض الجيزة من قبل حضارات وحضارات وليس غريبا اذن أن يتواصل عطاء الجيزة في هذا المجال الذي يعبر عن التواصل الحضاري لهذا الشعب العريق .. وأعني بذلك العناية بالمأثورات الشعبية ، جمعا ، وعرضا ، ودراسة » .

كما قدم الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي أستاذه الأستاذ الرائد الدكتور عبد الحميد يونس الذي عبر عن تقديره لاقامة هذا الحفل حيث قال :

« لقد خطط للقائكم العلمي هذا ببراعة شديدة لكي يواكب ذكرى ميلادي ، ولا أشك لحظة واحدة في أن بروز الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية الى الوجود بهذه الصورة دليل على مدى الحيوية والنشاط في حياتنا الثقافية ، وعلى مدى تدفق الدماء الشابة فيها . ولعلي أتمنى أن تنال المأثورات الشعبية حقها الوافي من الدراسة الواقعية ، والملاحظة العلمية ، والترجمة الحقيقية لضمير الفرد والجماعة في هذا المجتمع الطيب .

ان الفن الشعبي الحقيقي والأصيل ، هو ذلك الفن المنوط به ابراز مكنونات صدور هؤلاء البسطاء من أبناء الشعب بلا زيف أو تعال . وأن ميراث آلاف السنين لجدير حقا بأن يجد مكانه بيننا الآن .

ان رسالة مصر كأم ، وكدولة ، وكتاريخ ، وكحضارة ، وكثقافة يتوقف على ما سوف نبذله منذ الآن في هذا الحقل من جهد وابداع » .

وقد قدمت فرقة الآلات الشعبية عقب الكلمات التي ألقيت ، عرضا فنيا تضمن أشكالا من الأداء الفني الشعبي من عزف منفرد على الآلات الشعبية ، الى أداء للفنان الشعبي .. شمندي قناوي متقال » ، الذي قدم بعض فقرات من السيرة الهلالية ، ثم قدمت الفنانة فاطمة سرحان عددا من المواويل الشعبية كما



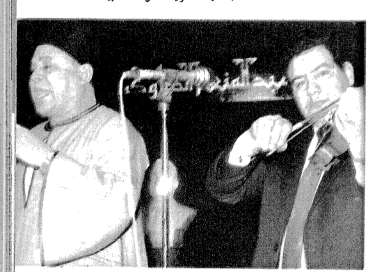




وجه من سيوه من أعمال الفنانة سوسن عامر فى معرض الجمعية المصرية للفنون الشعبية .



ا . د . أحمد هيكل ـ ا . د . عبد الرزاق صدقى فى افتتاح معرض الجمعية المصرية للفنون الشعبية .



الفنان الشعبى يوسف شتا فى أمسية الموال .



جانب من جمهور المشاركين فى مؤتمر تنمية ثقافة القرية .

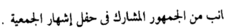
حفل الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية



. أحمد مرسى ، ا.د. عبد الحميد يونس ، ا.د. أحمد هيكل ، ا.د. عبد الحميد حسن .

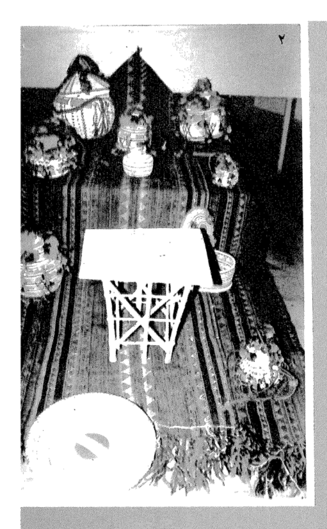


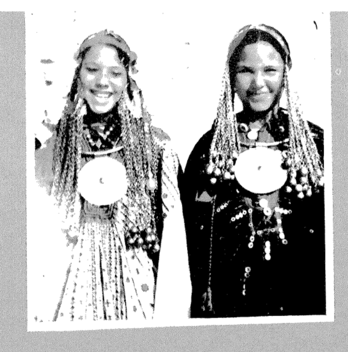
الفنانة الشعبية خضرة محمد خضر .



انب من الجمهور المشارك فى حفل إشهار الجمعية .

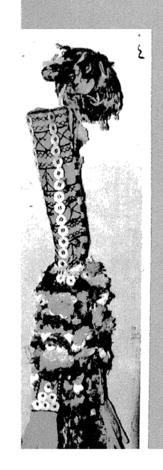






معرض سيوة





١ ــ فتاتان من واحة سيوة .

٢ ــ المراجين : وتصنع من أحجام مختلفة ، وتعرف فى سيوة باسم (معمورا) وتستخدم فى الحياة اليومية .

٣ ــ الأناء الصغير : يوجد فى كل بيت من بيوت الواحة أنواع كثيرة من المباخر التى تستخدم فى حرق البخور وتعرف باسم الـ (تيمشامارت) وتكون على أشكال مختلفة مثل « ميلاد الطفل - طقوس الوفاة » .

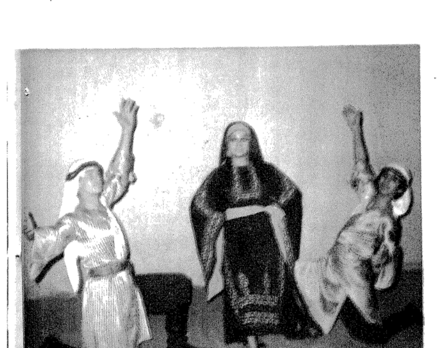
٤ ــ المكحلة : وهى علبة مصنوعة من خشب البامبو ، ومغطاة بجلد الماعز الأحمر اللون وتعرف باسم (تانجكولت) وتصنع من مادة النحاس وتستعملها العروس فى رسم عينيها بما يعرف باسم الـ (تاسالت) .

اخراج الرقص الشعبى على المسرح

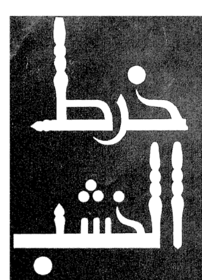
من عروض الفرقة القومية للفنون الشعبيّة داخل وخارج مصر







١ - بنات قبلى
٢ - ٣ - النوبة الجديدة .
٤ - الغوازى .
٥ - ٦ - الدبكة









١ - طالب بمعهد الحرف الأثرية ببيت السنارى يقوم بعمل قطعة خرط تسمى عابر مخرز من مشغولات الخرط .

٢ - طالب بمعهد الحرف الأثرية ببيت السنارى يقوم بأعمال النجارة المكملة لقطعة من خرط الخشب .

٣ - مجموعة كراسى ومناضد مجملة بأشغال الخرط الدقيق .

٤ - مشربية من الآثار القديمة ببيت السنارى .

٥ - جزء لنافذة من الآثار القديمة ببيت السنارى .

٦ - جزء لدولاب من الآثار القديمة ببيت السنارى .

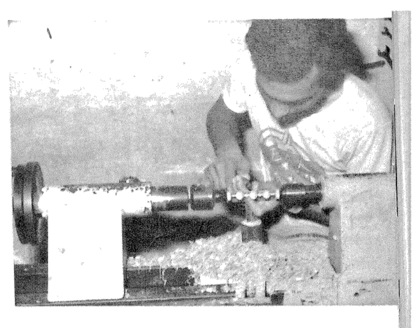
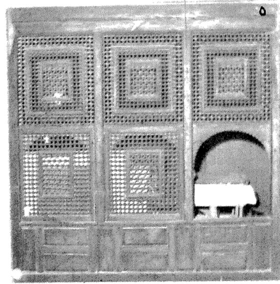
٧ - نموذج من خرط الخشب نمط « أبو شروان » .

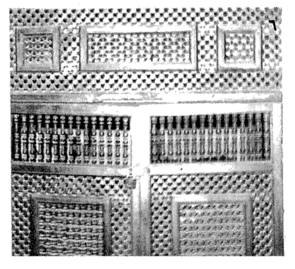
٨ - توظيف فنون خرط الخشب فى الآثاث المصرى فى البيت المعاصر .

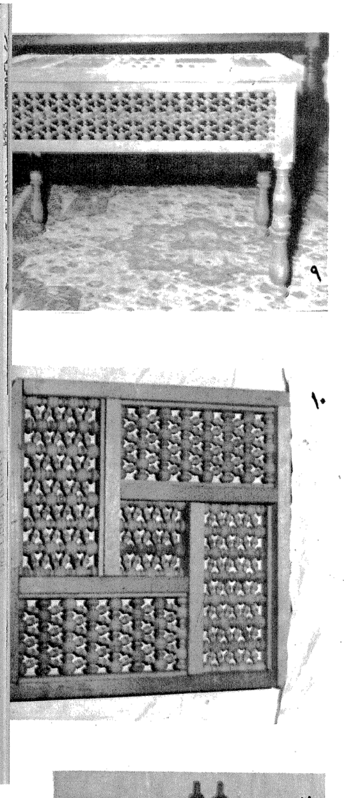
٩ - منضدة مزينة بوحدات من الخرط الدقيق ، نمط أبو شروان .

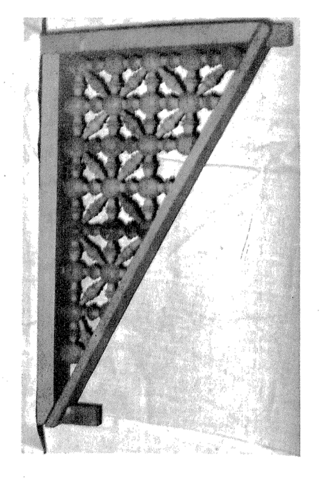
١٠ - قطعة من مشغولات الخرط نمط « أبو شروان » .

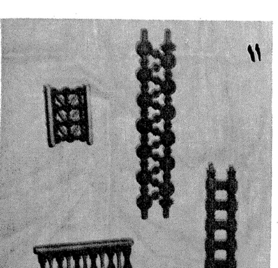
١١ - مجموعة من أشغال الخرط :-
(ا) نمط ميمونى عدل .
(ب) سبعات ثمانيات .
(جـ) سبعات ثمانيات .
(د) صليب فاضى .



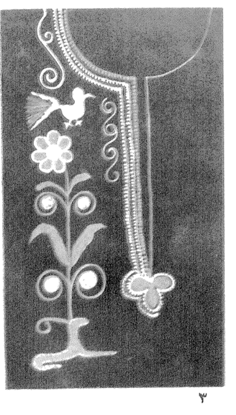


٩
١٠

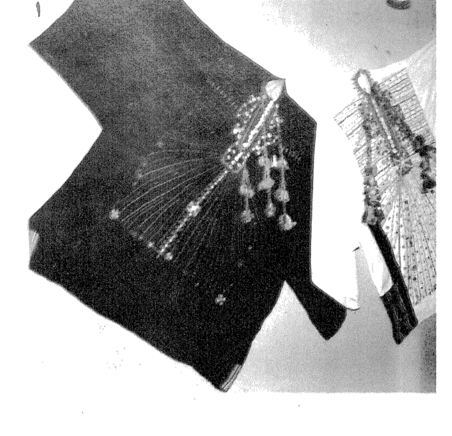



١١


٨

تسجيل الوحدات الزخرفية على الأزياء الشعبية





١

٣

من اعمال الفنان انور عبد العزيز مطر

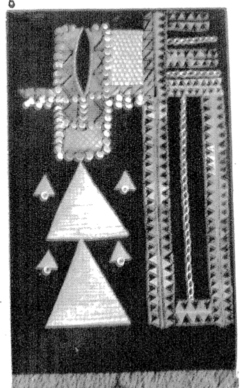
١ - ثوبان من سيوة .

٢ - وحدات زخرفية على شكل أشعة الشمس من الخيوط الملونة والزراير الصدفية .

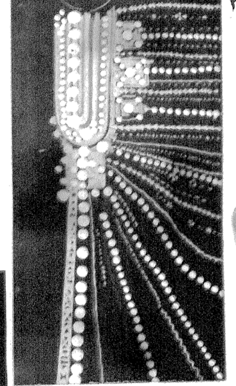
٣ - وحدات زخرفية من عناصر مختلفة نباتية وحيوانية .

٤ - وحدات زخرفية مشغولة بالخيوط الملونة على طرحة من سيناء .

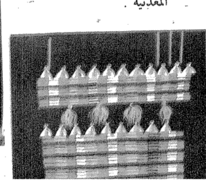
٥ - وحدات زخرفية هندسية على ثوب من الوادى الجديد مشغولة بالخيوط الملونة والعملة المعدنية .



٥



٤



قدمت الفنانة خضره محمد خضر جزءا من السيرة الهلالية ، وبعض الارتجالات الغنائية تحيـــة للدكتور عبد الحميد يونس · كما شارك الفنان الشعبى اسماعيل حجاب من العريش مع فرقته بتقديم نماذج من الغناء الشعبى فى سيناء ·

واختتم الحفل كما افتتحه الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى رئيس مجلس ادارة الجمعيـــة وشكر جميع الحضور وجميع الذين شاركـــوا وأسهموا فى اقامة هـــذا الحفل والعمل على تأسيس هذه الجمعية التى تهدف الى جمــع المأثورات والفنون الشعبية المصرية والعربيـــة وتوثيقهـــا ، ودراستها ، واقامة المعـارض ، والندوات والمؤتمرات العلميـــة ، والعـروض الشعبية للتعريف بالفنـون الشعبيـــة المصرية والعربية مما يعمق من مفهوم المأثورات الشعبية ويحافظ على التراث الشعبى ويعرف به وينشره عن طريق وسائل الاتصـال المرئيـة والمسموعة والمقروءة ·

هذا بالاضافة الى زيارة المتاحف والجمعيات والمراكز العلمية والفنية التى تعمل فى المجال نفسه ، وأيضا فتح قنوات اتصـــال علمية مع الجمعيات التى لها الاهتمام نفسه فى العـــالم أجمع ، من خلال جهود مكثفة ومركزة تتجـاوز كافة العقبات وأوجه القصور الموجودة ·

كما أشار الأستاذ الدكتور أحمد مرسى فى كلمته الى أن أحد الأهـداف الرئيسية للجمعية العناية بالفنانين الشعبيين المبدعين في كل مجالات الابداع الشعبى ، والعمل على أن يحتلوا المـكانة اللائقـة بهم ، وبابداعهم ، وبما يمثـلونه من أصالة وعراقة ·

ويعتبر هذا الحفل ظاهرة ثقافية رائـــدة فى تحقيق التواصل الثقافى بين الأجيـــال وفى تحمل مسئولية العمل العلمى الجاد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى بقيمه الثقافية ، والحضارية ، والانسانية ·

« عـادل نـدا »

★ ★ ★

٤ ــ المؤتمر الأول للتنمية الثقافيــة فى القرية المصرية :

نظمت ادارة ثقافة القرية بالثقافة الجماهيرية فى قصر ثقافة البدرشين بمحافظة الجيزة المؤتمر الأول للتنمية الثقافية فى القرية المصرية خلال الفترة من ١٦ : ١٨ فبراير ١٩٨٧ تحت رعاية وبحضور كل من الأساتذة الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة ، والدكتور عبد الحميـــد حسن محافظ الجيزة والأستاذ الدكتور عبـد المعطى شعراوى رئيس جهـاز الثقـــافة الجماهيرية ، والأستاذ سعيد محمد سعيد مدير ادارة ثقافة القرية ·

وقـــد تفرع المؤتمر الى لجـان خمس هى :

(لجنة المورث الشعبى ــ لجنـة المسرح ــ لجنة الثقافة العامة ــ لجنة ثقافة الطفل ــ لجنة محو الأمية) ·

وقد انطلق المؤتمر فيما ناقش من أبحـــاث وأوراق عمل فى لجانه المختلفة من مقدمة ترى :

أن القـرية المصرية كانت وستظـــل معقل الموروث الشعبى والحضارى بجوهره العقائدى، وأن الانسان فى القرية كان ــ وسيظل ــ هـــو المجسد لهوية الانسان المصرى عامة فى علاقات فعل متبادل بين عناصر الابداع والخلق ، ومن هنا فانه يرى ضرورة الحفاظ على هذه الذات المصرية (الانسان ــ الوطن ــ الأمة) وتجنيبها كافة المتغيرات الحاصلة التى يتسارع خطوهـا ويعمق أثرها يوما بعد يوم بمردوداتها السلبية على هـــذه الذات مبدعة الموروث والحضـــارة ، صانعة الانجازات الخالدة والمتصـدية للتحديات الحضارية وأسباب الغزو ، الفكرى والعسكرى، الذات المحققة لأروع ملامح الانتصارات التاريخية منذ أقدم العصور ·

ومن هـــذا المنطلق يطـرح مجموعـــة من التوصيات ، ولكثرتها سنلقى الضوء على مـــا يخص الفنون والمأثورات الشعبية منها : ــ

ــ البدء فى اعداد سجل القرية المصرية بحيث يتم من خلاله التأريخ والتوثيق للموروث والأعلام والوثائق والملامح والانجازات فى القرية ·

– تصميم نماذج معمارية ريفية لبيت ثقافة القرية ، يصبح عينة حية لجمال المعمار الريفى ووظيفته ، على أن يراعى فيه وجود متحف ومكتبة للتراث الشعبى ومسرح ٠

– أن تكون مهمة ثقافة القرية وفروعها المنتشرة فى القرى هى الحفاظ على الثقافة الشعبية وفنونها ، وحمايتها من الغزو الثقافى الدخيل والمغرض ، وتشجيع العناصر القابلة فيها للحياة من جديد ٠

– يوصى المؤتمر لدى جهاز تنمية القرية بتبنى مشروع قرية الخزف فى أى موقع تجريبى ، ثم تعمم الفكرة فى عناصر الحرف الشعبية الأخرى ٠

– على أساس ما تم جمعه وتحليله علميا من الألعاب الشعبية يوصى المؤتمر أن يتم ادخالها فى التربية الرياضية ، وفى مسابقات رعاية الشباب ، مع الاستعانة بالخبراء المتخصصين فى هذا المجال ٠

– يوصى المؤتمر لدى كافة الجهات المعنية ، المحلية والدولية بالتصدى للمنظور الاستشراقى المغرض فى جمع وتفسير الفولكلور المصرى ، وبيان الزيف الذى يلحق به من جراء هذه المحاولات المغرضة ، مع التوصية بضرورة ألا يتم جمع الموروث الشعبى المصرى الا بمعرفة مركز دراسات الفنون الشعبية وتحت اشرافه باعتباره الجهة البحثية الوحيدة المختصة بهذا الأمر ٠

– يهيب المؤتمر ويدعو جميع محافظى أقاليم مصر ، لأخذ مبادرة انشاء مراكز اقليمية للموروث الشعبى ، ومتاحف حضارية حماية لقيمنا الشعبية الثقافية وآثارنا وتراثنا الحضارى ، بالتعاون مع المركز القومى للفنون الشعبية والهيئة العامة للآثار ، أسوة بمحافظ القليوبية الذى يتوجه المؤتمر اليه ومعاونيه بالتحية لموافقته على انشاء متحف ومركز للموروث الشعبى ، وتخصيصه أكثر من مكان لانشاء متحف للحضارة يضم آثار (أتريب) عاصمة الأقليم الثامن الفرعونى ، وسائر آثار هذه المحافظة التى تضم أطوار الحضارة المصرية، الفرعونية والقبطية والعربية الاسلامية ٠

– يوصى المؤتمر ادارة ثقافة القرية بتكليف أساتذة متخصصين لاجراء أبحاث حول ثقافة القرية تشجيعا للعمل البحثى ، وفق منهج علمى تضعه هذه الادارة ، وبمعدل بحثين على الأقل سنويا ٠

– يوصى المؤتمر بانشاء ادارة للحرف البيئية وضمها الى مركز ثقافة القرية ٠

★ ★ ★

٥ – معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة « آمون المصرية » من ٢/٢١ : ١٩٨٧/٣/٥ م

فى قلب الصحراء الغربية ، تقع واحة سيوة ٠٠ تلك الواحة الغنية بآثار الحضارة المصرية القديمة ، والزاخرة بتراث عربى متميز ٠٠ وقد استقبلت تلك الواحة النائية – على مر تاريخها الطويل – عددا من الزائرين ، منهم الاسكندر الأكبر الذى استشار كاهن آمون الشهير منذ أكثر من ألفى عام مضت ، وأيضا الفيلد مارشال « روميل » ، الذى زار الواحة فى سبتمبر ١٩٤٢ م ، قبل معركة العلمين بواحد وثلاثين يوما على وجه التحديد ٠

ويرجع التاريخ المسجل للواحة الى الأسرة السادسة والعشرين – القرن السابع والسادس ق٠م – ، وفى القرن الخامس قبل الميلاد أعلن هيرودوت أن سيوة تعتبر موقعا لأحد المشاهير من الكهنة فى العالم القديم ، وبعد الضعف الذى حدث لكهنة الرومان ، سقطت الواحة فى براثن النسيان ، ولم تجذب الزائرين الا فى العصر الحديث ٠ وبمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على الصداقة المصرية السويسرية أقيم معرض عن هذه الواحة ، من اعداد الباحثة السويسرية الأصل « بتينا ليوبولدو » ، وزوجها المصور الأمريكى « ليوناردو ليوبولدو » اللذين قضيا ثلاث سنوات فى دراسة حياة الواحة ، وعاداتها الفريدة ، ولغتها الخاصة ٠٠٠ الخ ، وقد أمضت السيدة / بتينا أكثر من ٢٤ شهرا بين أهل الواحة للتعرف على طبيعة الحياة ، وايقاعها المتميز لنقله الى العالم ، حيث أن المعرض سيطوف العالم حتى عام ٢٠٠٠ م ٠

وقد تمكنت الباحثة « بتينا » أن تعيش وسط نساء الواحة اللاتى يتميزن بمحافظتهن على عاداتهن المتوارثة ، وأن تتعلم لغة سيوة التى تعد مزيجا من البربرية والعربية ٠

وقد سجلت الباحثة ملاحظاتها عن الواحة في كتاب سيصدر قريبا تحت عنـوان « عادات وتقاليد وتاريخ واحة سيوة » ، وقد ضم المعرض الذى أقامته الباحثـة السويسرية مع زوجهـا الأمريكى أكثر من ٣٥٠ قطعة فنيـة ، و ٦٠ صورة فوتوغرافية ، وعرض اعلامى وموسيقى يتضمن ٨٠ شريحة للفيديو ، ونظرا للأهميـة العالمية للمعرض ، فقـد استخدمت اللغتـان الانجليزية والفرنسية فى شرح المعروضات من الملابس والحلى والنماذج الفخارية ... كمـا استطاعت الباحثة الحصول على صور قيمـة للنسـاء ، بعضهن فى ثياب الزفاف الملونة وبحليهن الفاخرة ، بالاضافة الى صور تسجـل تاريخ الواحة ، وحاضرها ، وأهم معالمها ويصحب هذا كله الموسيقى الخاصة بأهل الواحة ، كما ضم المعرض صورا فوتوغرافية تعد تسجيلا كاملا للحياة اليومية لأهل سيوة قد التقطت بمساعدة زوجها المصور .

هـذا ويشمل المعرض فى احـدى قاعاته « معروضات مستعارة من مجموعة خاصـة » ، وهى عبـارة عن مجموعة من الحلى كانت تزين يدى العروس منذ زمن بعيد ، منها مجموعة من ثمـانى خواتم فضيـة جميلة ، كانت تسـمى ب « المحابيس » ومفردها « محبس » ويوضع ل واحد منها فى أربعة أصابع من اليد ، وكان يقوم برسم النقوش على تلك الخواتم أقـدم صائغى الفضـة فى سـيوة ، وكان يسـمى « سنوسى دا دوم أعانى » الشهير ب « جـاب حاب » .

أما مجموعة الأساور الفضية ، والتى نقشت عليها رسوم الورد وغصون النخيل فتعرف باسم ال « دبلتش » ، وهى أساور ترتديها العروس فى أعلى الذراع وحتى اليوم الثالث والسابع من الزواج ثم لا ترتديها بعد ذلك الا فى المناسبات والأعياد فقط وتعد هذه المشغولات الفضية من الحلى التى كانت تستعملها العروس في الماضى ، أما اليوم فقد حلت المشغولات الذهبية محلها ، وترتديها المرأة الآن أكثر من ذى قبل كرمـز للثروة ، وتزخر الأساور الذهبيـة الحاليـة برسومات أغصان النخيل ، والبلح ، وهياكل الأسماك ، وتعرف باسم ال « سوار ناجورن » وترتدى العروس زوجا منها حتى اليوم الثالث من الزواج فقط ، وبعد ذلك لا ترتديه فى غير المناسبات .

الملابس : ـ

زخر المعـرض بنماذج من الملبوسات التى يستعملها رجال الواحة ونساؤها ، والتى تعد قطعا فنية صاغتها أيدى أبناء الواحة ، وأبرز هذه النماذج ، الجلباب الأسود ، والذى عرف بفستان الزواج الأسود ولهذا الفستان أهمية خاصة ، بالرغم من أن نساء الواحة لا يرتدينه الا بعد سبعة أيام من الزواج .

« أكبير نواسا » : ـ

وهو عبارة عن ثلاثة ثياب تقـوم العروس بارتدائها فى اليوم الرابع والخامس والسادس من الزواج ، ويصبح بعد ذلك جزءا من ثياب الاستعمال اليومى للعروس ويعـد التطريز من الأعمال التقليدية المهمة التى لا تزال تمارس من قبل فتيات الواحة قبل الزواج . ومعظم ثيـاب نساء الواحة محلاة بالأزرار المصنوعة من الصدف وتسمى « سـوت ـ أن ـ هوكت » ، أى عين الشمس ، وتستعمل بكثرة فى تزيين أثـواب الزفاف ، والسلال وعلب الكحل ، وتعكس هذه الأزرار كل الألوان ، وتعتقد نساء الواحة أن هذه الثياب المزخرفة بالأزرار تعكس طاقـة الشمس وتنقلها الى كل من يلبسها .

« أكبير الحرير » : ـ

وهـو الثوب التقليدى لمراسم الزفـاف ، ولا يلبس الا فى اليـوم الأول والسـابع من الزواج ، وكان النساء يرتدينه من قبل ، عنـد التوجه الى جـدول « تاموس » لأداء شـعائر الاستحمام قبل الزواج ، التى بقى من طقوسها الكثيرة ، غسل الأيدى ، والوجـه والأقـدام فقط ، وقد تطورت أيضـا هذه الطقوس حتى اكتفى أهل الواحة بالطواف حول هذا الجدول كرمز لطقوس حمام العرس .

كما ضم المعرض نماذج لشال ، كانت العروس قديما ترتديه ليغطى رأسها وكتفيها ، ويعرف باسم ال « مندال » ، وكان هذا الشال ينسج فى قرية قريبة من الأهرام هى قرية كرداسه ،

وضم المعرض أيضا نماذج للثوب التقليدى القديم الذى ترتديه نساء الواحة من كبيرات السن ، وهو خال من التطريز ، ومعد للاستعمال اليومى ، بالاضافة الى مجموعة من الصور توضح الرداء التقليدى « للزحالة » أو المزارعيين بسيوة ، وقدم العارضان كذلك مجموعة من الصور للحرف اليدوية التى تتميز بها الواحة ٠

المراجين : ـ

والمرجون سلة تصنع من أحجام مختلفة وتعرف لدى أهل الواحة باسم ال « معمورا » ٠ وهى سلة الزواج ، ويستخدمها أهل سيوة بعد ذلك فى الحياة اليومية ٠

الأطباق : ـ

تصنع هذه الأطباق التى تعرف باسم ال « معمورا » من ألياف النخيل وتستخدم فى تقديم الفول السودانى ، والحمص والبلح والحلوى وغير ذلك ٠

الأثاث : ـ

اعتاد أهل سيوة الاستفادة الى أقصى حد من أشجار النخيل بالواحة ، حتى أنهم ليستخدمون أخشابها فى صناعة الأثاث الذى يحتاجونه ٠

المكاحل : ـ

عبارة عن علبة مصنوعة من خشب البامبو ومغطاة بجلد الماعز الأحمر اللون ، وتعرف باسم ال « تاتجكولت » والمكحلة من النحاس ، وتستعملها العروس فى رسم عينيها بالكحل الذى يعرف باسم « تاسالت » ٠

المباخر : ـ

يوجد فى كل بيت من بيوت الواحة عدة أنواع من المباخر التى تستخدم فى حرق البخور ، وتعرف باسم ال « تيمشا مارت » وهى على أشكال مختلفة ، ولكل شكل مناسباته الخاصة التى يستخدم فيها ، فمنها ما يستخدم فى طقوس الزواج ، ومنها ما يستخدم عند ميلاد الأطفال ، حيث تستعمله « القابلة » أو «المولدة» ومنها ما يستخدم فى طقوس الوفاة وغير ذلك ٠

كما ضم المعرض نماذج من صناديق صغيرة ، تعرف باسم ال « هوك نشامى » وتصنع من خشب النخيل ، وتستخدم فى تخزين البخور الساحر الذى يقتنيه أهل الواحة ، بالاضافة الى نموذج عقد عرف باسم ال « أسيم » وهو عقد ربما كان مغربى الأصل وتقوم بارتدائه نساء الواحة وبناتها ٠

السجاد : ـ

يقوم بدو مرسى مطروح بنسج السجاد ، ثم يجلبه أهل سيوة من هناك اذ لا ينسج السجاد فى الواحة ٠

ـ وقد التقط العارضان بعض الصور التى تسجل عادات الاحتفال بالزواج فى الواحة ، حيث يتمسك أهل سيوة بعادة الاحتفال بالزفاف لمدة سبعة أيام ، وتعد لهذه المناسبة الثياب المطرزة بالأشكال المختلفة المرسومة على كثير من الأشياء التى يصنعها أهل الواحة وتتكون ألوان هذه الأشكال غالبا من الأحمر والأخضر والبرتقالى والأصفر والأسود ، وهذه الالوان تمثل البلح فى مختلف مراحل اعداده ٠

كما تظهر فى بعض الصور فتيات الواحة الصغيرات متمسكات بالطراز التقليدى لتصفيف الشعر ، والذى يختفى عن تلميذات المدارس اللائى لا يحفلن بتضفير الشعر الى ٣٣ ضفيرة بعد أن يقسم الى ٩٩ قسما ، ويرمز هذا الى عدد أسماء الله الحسنى ٠

ـ كما التقطت احدى الصور لسيدة تعد بخورا له مفعول سحرى ، وهو خليط من المواد لا يعرف مكوناته سواها ، ويستعمل هذا البخور فى المناسبات والميلاد والزواج والوفاة ٠

ويتمتع أهل الواحة بالصحة والعافية ، ومن المألوف أن يعيش البعض منهم الى ما بعد سن المائة عام ، لذا لم يخل المعرض من صورة لأحد المعمرين بالواحة ، ويبلغ عدد سكان الواحة فى الوقت الحالى ، حوالى ال ١٠ آلاف نسمة ويعتمد اقتصادها على محصولى البلح والزيتون ، ويبلغ تعداد البدو من مجمل سكانها حوالى ال ١٥٠٠

بدويا ، وقد اتقنوا أعمال الصيد ، وفن تدريب الطيور ، وبخاصة الصقر ، على مثل هذه الأعمال ، وهو ما أبرزته احدى الصور الفوتوغرافية عن نشاطات أهل الواحة .

كما ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور واللوحات لأهم الآثار والمعالم المميزة للواحة مثل جبل الموتى ومعبد آمون ومقبرة سى آمون وحصن شالى وغير ذلك مما تزخر به سيوة من آثار عريقة .

مها محمد عبد الهادى

★ ★ ★

٦ ـ سبع حكايات من ألف ليلة وليلة

وقد كانت خاتمة المطاف ، بدار الأدباء بالقاهرة ، شارع القصر العينى حيث عقدت ندوة ثقافية حول كتاب « سبع حكايات من ألف ليلة ، أو ليست هناك حكايات بريئة » والذى صدر عن دار سندباد بباريس عام ١٩٨١ م تأليف أندريه ميكيل ، الاستاذ بالكوليج دو فرانس ، وترجمة كل من الأستاذة الدكتورة / هيام أبو الحسين والأستاذة الدكتورة / سامية أسعد ، طبعة دار الفكر المعاصر بالاشتراك مع المركز الفرنسى للترجمة بالقاهرة عام ١٩٨٦ م ، مع مقدمة وافية للدكتورة / هيام أبو الحسين تتضمن تعريفا بهذا الكتاب المهم فى دراسات « ألف ليلة وليلة » والذى يتناول محاضرات الاستاذ ميكيل فى الكوليج دو فرانس عام ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ م .

وكتاب ميكيل ـ كما جاء فى العنوان ـ يتناول سبع حكايات هى : حكاية « الجارية تودد » ، وحكاية « على الزيبق المصرى وبعض الشطار » ، وقصة « السندباد البحرى » ، وحكاية « عبد الله البرى وعبد الله البحرى » ، وحكاية « أبو محمد الكسلان » ، وحكاية « اليمنى وجواريه الست » ، وأخيرا ، حكاية « نور الدين مع أخيه شمس الدين » .

وقد أفرد ميكيل ـ لكل حكاية ـ فصلا ، قام فيه بتلخيص موضوعها أولا ، ثم تحليل القصة من الداخل ، كاشفا بذلك عن مكنون هذه الحكايات التى يتصور البعض أنها وضعت لمجرد التسلية ، وقضاء الليل فيما استحب من سمر ، فى حين أنها ترقى الى أهداف أخرى غير تلك ، يوضحها ميكيل فى كتابه ، وتثير عددا من القضايا ـ كما تقول الدكتورة هيام أبو الحسين ـ على جانب كبير من الأهمية ، تمس كيان المجتمع كله ، بل ان بعضها يتناول موضوعات شائكة مثل : شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقية الجامدة ... ومن هنا كان العنوان الثانوى للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة » .

وبعد العرض الوافى ـ رغم ايجازه ـ الذى قدمته الدكتورة / هيام أبو الحسين عن الكتاب ، فتحا لباب المناقشة التى أدارها د . يسرى العزب وشارك فيها كل من الأستاذ د . ماهر شفيق ، د . أحمد عثمان ، د . أحمد مرسى ، د . سامية أسعد . وقد تميزت الندوة باثارة عدة موضوعات حول دراسات ألف ليلة وليلة ، وموقع هذا الكتاب منها بمنهجيته المتميزة فى الكشف عن دلالات هذه الحكايات وغيرها من حكايات ألف ليلة .

كما شارك عدد من النقاد والمتخصصين فى دراسات الأدب الشعبى فى هذه الندوة ، وبخاصة فيما يتعلق بمناهج بحث التراث الشعبى ، وأهمية طرح موضوعات هذا الأدب المتوارث للدراسات النقدية المعاصرة للكشف عن مجموعة القيم التى تنتظمها أشكال التعبير الأدبى الشعبى .

وقد استمرت الندوة بمناقشاتها العلمية الثرية لأكثر من ثلاث ساعات حيث تميزت بالخصوبة ، والتخصص ، وعمق الحوار ، وأناقة ودماثة النقاش الفكرى حول موضوع من أهم موضوعات التراث الشعبى العربى الذى يتحدد فى « ألف ليلة وليلة » ، وابداعها الفنى ، ومدلولاتها الثقافية كوثيقة أدبية وتاريخية من وثائق الثقافة العربية بعامة والثقافة المصرية بخاصة .

عبد العزيز رفعت

من فن الموال

أنا ليَّه غزال زان . . . مافيش وصْفيتُه فى الزان .. (١)

يتكلم كلام زان . . . وأرباب العقــول فى زان

يُخْطُر كما الزّان . . . خلى العاشقين فِــزّان

فى ورْد الليالى . . يقْرا الألف . . ولامونى

وليهْ كَرْم مِنْصَانْ . . يطْرح خوخ . . ولامونى

آ ه او مَلكْتُه . . وخَدْتُه فى الجِما. . ولامونى

دِرْيو عوازلى . . وجــونى الكل . . ولامونى

نزلت دموعى . . على كرسى الخُديدْ.. ولامونى

والأَهل روخرين . . فاتونى الكل . . ولامونى

حتى زمان الصفا . . رَاخَر جفا .. ولامونى

من غُاب الأَيّام . . تركت الزاد . . ولامونى

وبَعَتْ مِرْسَال . . على دار المليح . . ولامونى

تاهت سفينته . . ملقاش بر . . ولامونى

أنا طلعت مشتاق .. على الرفقا العزاز .. ولامونى

والعشره ما تهون . . إلا على إبن الحرامْ.. والزانْ

★ جمع هذان النصان بمدينة القاهرة من حوالى الربع قرن ، من الراوى محمود عبد الباقى يونس – بائع لبن بمنطقة حلوان – وهو من مواليد محافظة سوهاج ، وقد حفظ هذه النصوص عن الرواة الشعبيين هناك ، وهذا النوع من المساجلة الشعرية يسمى « الرمى الصعيدى » ، وللراوى تسجيلات عديدة بمركز دراسات الفنون الشعبية قام بها الاساتذة : صفوت كمال ، حسنى لطفى ، باشراف المرحوم أحمد رشدى صالح ، وفى النصين توريات كثيرة جديرة بالايضاح ففى النص الأول تعنى كلمة « زان » بالترتيب : جميل .. الجمال والزينة – موزون – فى حيرة – عودالزان – هبوا فى الحال « فزو الآن » كما تعنى

أنا جدع زان . . أراجح كفة الوزان (١)

وأسحب ف ايدى الزان ، لو عجلى الذكى وزان

وف حبكة الزان . . ألعب بالعصا والزان

وإذا سوق المطال طال . . يبقى لى مطال عالزان

كم حى فرسان ، جتنى ع الخيول ، ولفت

وأنا جدع جد . . ساعة المضيق عالزان

أنادم عليهم ، إذا طال الأجل ، ولفت

وأحلف الايمان ، ما أخلى العدو عالزان

وأهجم عليهم ، كما سبع الجبل : ولفت

وأصرخ عليهم ، كما صرخ الأسود ، عالزان

وأحمى غزال زان . . خالى من الدنس والزان

* * *

كلمة « لامونى » وفقا لترتيبها : اللام والنون ـ الليمون ـ لمته : أى حزته ، اللوم ـ آلمونى ـ اللمه : أى الجماعة من الأصحاب ـ ولى منى ـ المؤنة ـ لأمه ـ ولا ميناء ـ ومن ألقى ـ الخطيئة • وفى النص الثانى تعنى كلمة « زان » : عاقل ـ أفوق كل تقييم ـ أجيد اللعب بالعصا ـ اذا دفعنى عقلى ـ على عزى أنا ـ سريع البديهة ـ ينبس ببنت شفة « عه زن » ـ أعوزه الأنين الى الزئير ـ ما يشوه الجمال ويدنسه ـ كما تعنى كلمة « لفت » : عادت ـ ولافات ـ ووليفته •

examples from his works, specially those concerning the Egyptian children folk songs. He has rewritten them in a new, scientific and artistic way to cope with the modern, cultural and artistic needs.

The real need of such type of compositions-as Prof. Gamal Abdel Rahim puts it — appeared when the Chorus of Children in the Institute of Music (Conservatoire) was established and it was a need to have songs of Egyptian spirit and Arabic words.

The study includes also other examples of the music as f.e. Egyptian ballet «Hassan and Na'ima» in which Mr. Gamal Abdel Rahim gives the expression about the Egyptian folk spirit and the features of the Egyptian personality in their historical alive continuity.

Putting the scientific vision about the prolems of folk artistic creation **Mr. Samir Gaber presents an important subject : the study of the forms of folk dance and its notation, using the scientific methods in documentation.** Mr. Samir Gaber, one of the specialists in the domain of folk dance and choreography speaks about the necessity of knowing the construction and elements of folk dance, as the folk dance is a form of an expression about the group intuition and spirit of society.

The folk dance is characterized by its own language, its vocabulary and symbols, which ought to be taken into consideration by those who are interested in folk dance.

The article includes an example of analysis and notation of movements being the constructing elements of « damma » dance, popular in Port Said.

In the part of the Magazine entitled **(Folklore Library» Prof. Dr. Mahmud Zohni presents a critical study of the book «In the countries of Sindbad» written by Faruq Khurshid. Dr. Mahmud Zohni chooses the title of his study to be «In search for Sindbad»**, as be **study to be «In search for Sindbad»**, as he offers an explanation to the role played by the scientific and literary subjects about Arabic folklore. The author reveals the historical reality of his hero who travelled a lot and was fond of adventures, specially in the sea. He also mentions the numerius Arabic names that accompanied Sindbad such as : Shehere-, zad, Alaa-el-Din and his magic Lamp, Ali Baba and his Forty Robbers and many other personalities which are crowding the pages of «One Thousand and one Night», the universal, Arabic stories' Collection considered to be the pearl of Arabic folk-literature.

Prof. Mahmud Zohni shows in his presentation and analysis of this important book the effort of Mr. Faruq *Khurshid* in gathering the material of the book, as well as its scientific and literary value as one of the important references in the folkloric library..

Among the studies and articles of this issue comes «**The Tour done by the Magazine**» pressenting a brief review of the artistic and cultural activities that took place on the scene of Egyptian folklore during the last **few months.** It presents a brief covering of **«Mawal».** There is also a report about the the cultural evening devoted to **the Egyptian** 11th Exhibition organized by the Egyptian Folk Arts Society. Then there are news about **the ceremony of the Foundation of the new Society of Folklore which was organized on the occassion of the Birthday of Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis.** Afterwards comes a report on the First Conference of Clutural Development **the First Conference of Clutural Development town.** Moreover, there was an Exhibition **in Egyptian Villagee, held in al-Badrashine** aboutt **Siwa held in Akhnaton's Gallery at Zamalek in Cairo.** Finally, a debate in the «Dar al-Udabaa» discussing the book entitled **«Seven Stories from One Thousand and One Night» written by André Miguel**, professor at College de France. The book was discussed in the presence of its two translators — Dr. **Hayam Abu-al-Hussein and Dr. Samia Assad.**

The Editorial

care was felt when the Institute of Old Crafts was established as well as when the production of the masters of this craft began to be incouraged during the last few years. This assures the continuity between old and new in artistic creation and adds to the Egyptian modern life a deep traditional esthetical form.

In this issue also **Mr. Tawfiq Hanna, the well-known man-of-letters, presents the story «Ya lail ya a'in».** This story has created an important event in our artistic, contemporary life, when it was presented as an Egyptian modern operette on the Cairo Opera stage.

Mr. Tawfiq Hanna tells us the story of «Ya lail ya a'in» as he has heard it more than 40 years ago in Alexandria, and he adds to it what was told by another narrator 10 years later in a form of a poem «Mawal».

Mr. Tawfiq Hanna with his accurate, artistic vision combines the form of a story with a form of «Mawal», building a literary text which includes the picture of love and separation in the story «Ya lail ya a'in» and the motif of separation in the «Mawal is considered «lamentation».

Thus we find in our hands two different forms of two different subjects : one — a prose shaped in a form of a story, the other a verse describing human inner self. The only thing which connects them is the element of sadness, due to the separation of lovers and the perfidy of the passing time. The separation of lovers owing to treachery and separation of friends due to death; «and the night has no end and the eyes cannot be closed».

After that comes the translation of one of the important chapters from the book entitled **«The Folktale» written by the American famous folklorist, prof. Stith Thompson, one of the few, greatest specialists in the study, analysis and classification of folktale.**

It is Mr. Ahmed Adam who presents a translation of the chapter under the title «The Folktale in Ancient Literature», included in the previously mentioned book of S. Thompson, published in 1946.

In this chapter of his book S. Thompson discusses the relationship between folktales and ancient literature, pointing out the fact that many of these oral folktales appear in some of the stories of ancient classic literature.

The author presents in his book one of the important problems concerning the study of folktales, namely, that the ancient classic folk story is the origin from which the contemporary oral forms were taken, or that the story in ancient classic literatrue was merely an origin of a wide spread oral tale being already in existence.

This chapter from S. Thompson's book deals with the study of the folktale in ancient Egyptian, Babilonian and Assyrian as well as ancient Greek and Latin literature.

Actually, S. Thompson's book is considered one of the main scientific works devoted to the study of folktale. Mr. Ahmed Adam is working now on translating it into Arabic.

Mr. Ahmed Adam is one of the researchers who have taken part in editing the Magazine since it first appeared in the year 1964. He (shared in it either by articles or translations into Arabic of the folloristic materials from different countries.

There comes next a study of **Mr. Gamal Abdel Rahim, the well-known Egyptian composer, and one of the pioneers in the modern trend in adapting and taking inspiration from folk music, and using it in the composition of modern music. His article shows us the modern, scientific methods of taking inspiration from folk music and using it in artistic creation.**

Prof. Gamal Abdel Rahim with his large, scientific experience as a professor of composition and also as a composer, presents some

as the oral presentation may create another system of vowels and consonants. The «**Mawal**» is not a fixed text on the page of a book, but it is an oral text, whose esthetical values are renewed by the relationship between the narrator and the audience. This study sheds light on an important problem in the domain of folk literature, from the point of view of the role of the narrator in the artistic, oral presentation of the folk poem.

The subject of drawing a horse and a knight in folk art and its origin in the Islamic heritage is presented by prof. Dr. Mustafa Al-Razaz. He makes it an artistic, analytic study of the drawings, explaining in the same time the relationship between folk paintings made in colours and the original, oral and literary sources for the subjects of those drawings in folk «sira» (Arabic epics). **Dr. Al-Razaz explains also the elements of designing, in the printed paintings**, the rules and symbols and their relationship with the Islamic society and its special taste as these printed, coloured, folk paintings are a direct expression of a specific Islamic folk esthetics. This is seen also in the symbols and subjects chosen precisely, and carefully taken from the events of «sira». This shows very clearly that the artist who has drown these subjects was well acquainted with the events connected with them.

At the end of his study prof. Dr. Mustafa Al-Razaz describes the characteristic features of folk drawings, specially those printed on stone, which present the horses and the knights. He also explains how the folk artist has his full, conscious point of view. When he exagerates in enlarging the sizes he does it as an expression of the importance of these objects, on the other hand, when he diminishes them he does it as an expression that they are less important ; or he even sometimes omits them.

Moreover, the folk artist combines between drawing and writing, thus adding to the artistic symbols the literary ones — being keen on clarifying his artistic work to his public.

This study, in its artistic and analytical character, introduces new elements to the way of evaluation of folk creation as a traditional art and a part of folklore. In the same time if shows the artistic experience of the folk artist in the way of presentation of his work to his public ; the artist being fully conscious of nature and aim of his artistic creation.

In the domain of field work on different subjects of folklore, there is presented a study by **Mrs. Esmat Ahmed Awad about «Wood turning». The field work was done in some regions of Cairo where the researcher has trac**ed this traditional handcraft, specially that the profession of «wood turning» has its old, inherited traditions in Egypt. Since very long time the Egyptian craftsmen excelled in the art of «wood turning» making incrustation with ivory and precious stones. They were shaping it in different forms. The research of **Mrs. Esmat Ahmed Awad includes a description of traditional as well as modernized utensils and instruments used in this precise, artistic work.** She also presents the methods and ways of using them, thanks to the knowledge acquired during the meetings, the researcher had organized with some artists highly specialized in this sort of traditional handcraft.

The writer explains also numerous stages during which this work is completed, starting with cutting wood until its final shaping in an artistic, original form. The researcher made all these explanations clear by including the illustrative drawings and photographs, which specify : each form, the characteristic features, terms and functions.

At the end of the research the writer points to the role of the Ministry of Culture in careing for this artistic craft which is considered one of the most important, skilful, traditional professions in our folk heritage. The

the different kinds of illnesses that affect the eyes, especially the inflamation of eyes so common in Egypt and means of curing it.

Besides, he mentions the plants and herbs used in curing the illnesses of ears, nose, throat and abdomen.

Mr. Abdel Aziz Rifat presents a detailed review of his brief study concerning this type of material which has not got yet its suitable place among the Arabic folkloristic studies despite its practical and historical impoitance.

The observation of the forms and elements of folklore in different subjects of the folk heritage is considered to be a basis of any scientific study in the branch of folklore.

There are many ways of collecting and examinning the elements and items of folklore. One of it, is to collect the material of folk heritage using the field work questionnaire. In this specialization, **Prof. Sarwat Kamal presents 'an example of field work questionnaire for collecting folk dresses.** He assures that questionnaires for field work must be suitable for each subject of folkloristic studies — this being the scientific basis to make a scope for specifying the subject, which we will gather the material about, as well as to draw out the characteristic features of the elements which build it. The questionnaire is also a guide to field work, specially for the researchers who collect a concrete material from different and various strata within the society.

Each questionnaire has its scientific purpose and a reason for putting, it, besides the importance of specifying the features of field work material. Moreover, the questionnaire by its nature as a form of research, is the basis for a whole perception of all the sides of the subject of research, with its accurate detailes. Thus, **Prof. Safwat Kamal presents the questionnaire for the folk dresses research which combines the existence of the ancient folk dresses, then, the old folk dresses popular until now, and this, because the folk dresses, and specially those traditional ones, are of far historical origin.** They keep also authentic and original elements from the inherited experience of the members of the society, even in the same time they are affected by the various factors and kinds of changes.

Mr. Safwat Kamal mentions the necessity of paying attention that this questionnaire — as any other questionnaire — was put mainly to quide the research worker while collecting the information about the material of his research. The research worker might discover during his field work some information which were not mentioned in the questionnaire, since the sources of knowledge in folklore are various and miscellaneous.

★ ★ ★

In this issue **Mr. Hazim Shehata discuscusses the «Rhythm in Mawal - a Discussion about its General Conception».** The writer gives an opinion that the rhythmical metres, which were put by al-Khalil Ibn Ahmed to explain the rhythmical bases in literary poetry are not suitable for studying the basis and esthetics in the rhythm of folk poetry. This is due to the fact that the rhythm in folk poems is impossible to be understood in the frame of classic metres, as the dialect and the way of presentation are playing a big role in the construction of this rhythm.

The writer considers also that however the system of vowels and consonants in «Mawal» and other folk poems has its role in the construction of their rhythm, but it is not everything.

It does not follow the system which was put by **Al-Khalil Ibn Ahmed.**

Mr. Hazim Shehata discusses also the problem of the presentation of the text orally,

selves and develop their means, overcoming by it the factors of death. The value of the discussed problem is seen when studying the forms and factors of stability and change in the elements of folklore.

The study on customs and manners is presented by prof. **Dr. Aliaa Shukri who gives us a detailed review and analysis of the book written by the English researcher Miss Winfried Blackman, entitled «The Fellahin of the Upper-Egypt: Their Seligious, Social and Industrial Life to-day, with special Reference to Survivals from Ancient Times», published in the year 1927.** It was published as a result of a field work done by **Miss B.ackman** who was gathering the needed materials during the years 1920-26. She used to come to Egypt with her brother who was doing some excavations and archeological researches on ancient Egyptian history.

Miss Blackman collected the material of her book, according to the precise anthropological methods, as a specialized anthropological study for Oxford University. The researcher was keen on discribing in detailes the gathered material and presenting its analysis in spite of the fact that — as Dr. Aliaa Shukri is saying — she started her research putting already in her mind the fixed idea about the continuity of culture from the depth of the past until present times. It was this idea that pushed her to deepen the study of the life of the peasants, thus, being able to give the scientific proofs to her idea.

Dr. Aliaa Shukri is putting in full details and clearness a part of the study of Miss Blackman about customs connected with the circle of life : from the birth and childhood, marriage ... until the death and all the customs, rituals and the folk creations connected with it. The writer of The study gives us, in her critical study of Miss Blackman's book and specially the above-mentioned part of it, the scientific comments on the descriptions of customs connected with pregnancy, birth, the ceremonies conected with the 7th day of the life of the child, with giving the name, cutting the hair ... and other customs connected with the circle of life. The comment of the author was based on her scientific experience, as well as her field work on manners and customs connected with the circle of life. Hence, the writer is completing what Miss Blackman did not mention, especially the literary and artistic side of the customs.

In fact, the study of prof. Dr. Aliaa Shukri about the book of Miss Blackman, touches a very important problem in Egyptian folkloristic studies .. namely .. the necessity of following what were and what are writing the foreign researchers of Egyptian folklore, to correct or to complete what is published of these studies, also to follow up the researches, studies and the collections done in the past years, and specially which concerns all the investigation, collections and close observations of the daily life of the Egyptians. Moreover, by deep study there should be an attempt done to reveal the elements of stability and continuity, or the elements of change and modification and to try to follow up their causes, know the patterns of change and evaluate them.

This Issue includes also another important subject in the domain of folklore — it concerns the **folk medecine in the village «Atu al-Waqaf»**, one of the villages in the district «Bany Mazar», the Governorate of Minia. The study was done by Mr. Abdel Aziz Rifat, an engineer of agriculture, **who is specialized also in folklore. The scientific material which is presented by Mr. Abdel Aziz Rifat is a part of his field work done in the above-mentioned village.** He began the study with a historical Preface about curing with plants and herbs. The writer presents examples of such plants and herbs and their various usages as in the case of treatment of hair deseases, how to strengthen, smoothen or dye the hair, or how to use some plants in the treatment of hair insects. He explains also

He has proved that by examples which he got from his scientific treatment of the folkloristic material when it is used in the society's everyday life. Folkloristic material, to assure its spiritual power in facing different situations in life, ought to be strong enough to convince those who use it, that it can offer them something complete, which has a material and a spiritual unity, that one can deal with it and understand it.

At the end of his study Dr. Mursi demands not to Limit the study of Folklore by studying the kinds and patterns from the point of view of form and content only, but this study ought to be extended to cover the kind and its surrounding phenomena as well as all the relations which are combined with it, either affecting it or being affected by it.

All these are problems put by Dr. Mursi to be a subject of scientific discussion by scholars and researchers.

The study of Prof. Dr. Mursi is followed by the outstanding study of a prominent professor in the field of folklore — prof. Dr. Mohammed El-Goheri, who shared by his studies in putting the scientific bases for the Egyptian in particular, and Arabic folklore in general.

The study of prof. Dr. Mohammed El-Goheri deals with the «Magicians in a contemporary society ... A study in the character of the change». It is an important study among the subjects of Egyptian folklore, speaking about the cultural and social structures which occur in these subjects and about the elements of some folkloric phenomena which had their traditions in Egyptian everyday life.

The study presents the different forms of the changes, even the popular magic belief is one of the folk heritage most resisting elements, and the least affected by any renewal; it has its natural tendency to preservation and stability. Magic belief is not an exposed object easily to be affected by the coming changes, and that is why the magic practices are submitted more than any other elements of folk heritage to the theories of continuity and stability.

Thus the study of changes which occur in this kind of popular beliefs and its practices, becomes a subject of great importance and interest. According to Dr. Mohammed El-Goheri, the significance of observing the changes in magic beliefs, lies in the fact that it points out to a number of phenomena of changes which affect different aspects of life in the society. Beliefs are the significant points in social and cultural life, and to put hand on changes inside them means trying to understand also the changes which happen outside or around them. The study, beside dealing with this important problem, explains also how to face the study of changes in this complex field, which has many complicated aspects.

The study then gives a review of some of the contemporary researches which are concerned with the working on magic in modern Egyptian society. It shows also the appearance of a new kind of those who work on magic. Some young people are joining the rows of professional magic practitioners and a new kind of educated, professional magicians appears. Furthermore, the study describes the magician and the way he acquires his magic knowledge from books, and in a modern way, using technological means such as sound and light effects and others tricks used to charm the public. The author draws our attention to the process of changes connected with the discussed phenomenon and its practice.

The study presents an important problem which concerns the factors of continuity and the dynamics of renewal in some domains of our folk culture. From that we can observe that magic beliefs and practices renew them-

THIS ISSUE

This Issue appears in time when all the group of the Editorial Staff of the Magazine is enjoying a real, deep happiness caused by the response of the readers and the enthusiasm with which the previous Issue was greeted, after the period of 16 years of being discontinued.

The Editorial Staff was keen on supplying this issue with new subjects in the science of folklore as well as on presenting different methods of its studies.

In this issue the different problems of folklore are put for scientific discussion and intellectual debate. **Prof. Dr. Ahmed Ali Mursi raises the problem of definition of folklore as material and theoretical science. Folklore** contains all the artistic expressions transmitted by tradition and means of traditional knowledge, which express a group or a society, and have an effect upon them. These artistic expressions produce unique styles ; that depend sometimes on wisdom and some other times on moving human emotions, so as to have some influence on a special action or behaviour. All these methods are put in a beautiful shape which causes joy and pleasure, and also pushes for meditation and thinking. Moreover, this knowledge as an intellectual power and a mental process is used by us to solve our problems. For that **Dr. Mursi considers the traditional or folkloristic knowledge as the main source through which the group gets help to solve its repeated problems.** By it we may invent various means to solve new problems, we had never met before. To transfer this knowledge it is necessary to materialize it, moreover, it must be also made clear.

As the ideals and values are the abstract vision of culture, so the folkloristic material is gaining in this situation a big importance, because it is folklore which turns these abstract ideas into blocks of concrete realities which can be discribed and analyzed objectively by clear artistic expressions and by common materialistic uses.

The study gives us examples from the material of folklore as a proof that this materialistic side of folklore is the dynamic side of culture and the spiritual side of it forms its esthetical and ethical values.

The study presents also an important subject, that is studying folklore from the point of view of the relationship between the materialistic part and spiritual part in folklore. It also discusses the relationship between these forms which are changeable by time and place in a natural way, and its social significance. Next, the study is presenting in its scientific meaning a group of problems concerning studying folklore in our Egyptian society particularly and in Arabic society generally. The study discusses also an important problem of the function of folklore in the society since — as Dr. Mursi is putting it — folklore is a collection of simple expressions which remained alive because they helped in overcoming the repeated emotions and solved the individual and social problems.

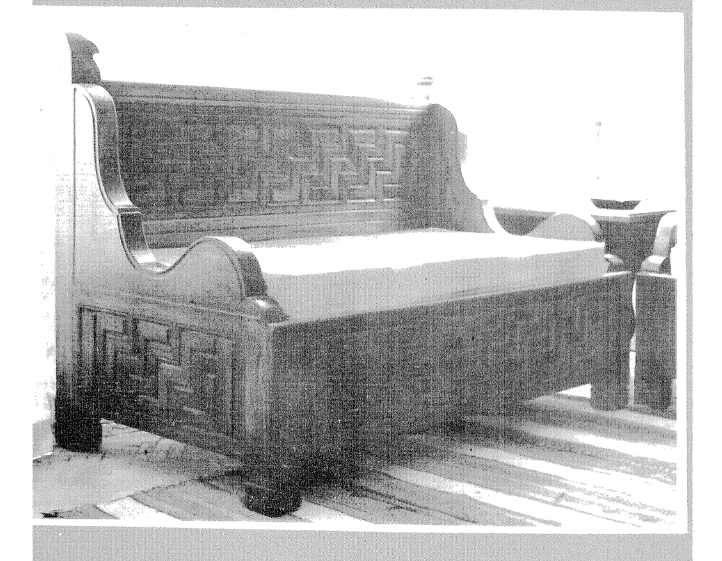
A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
April, May, June, 1987, Cairo.



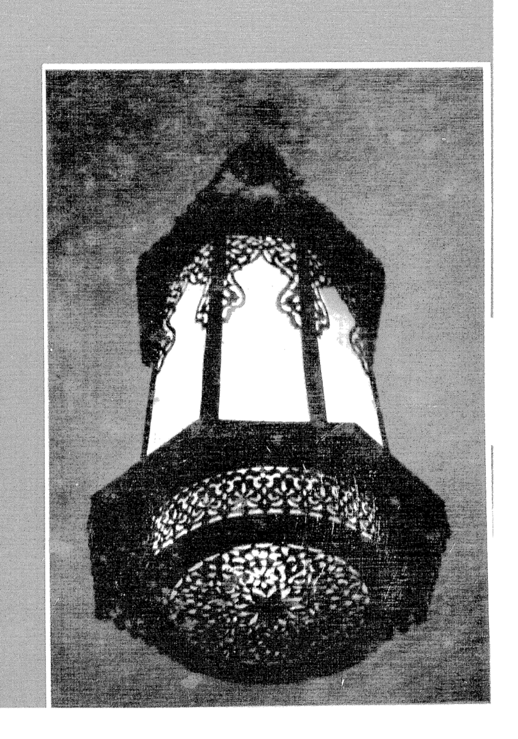


رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

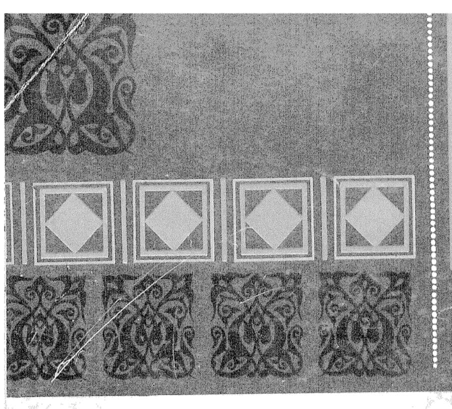
إحياء الحرف التقليدية فى أعمال فنية حديثة
من منتجات
« زمردة ـ أم الخير ـ أم السعد »

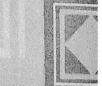


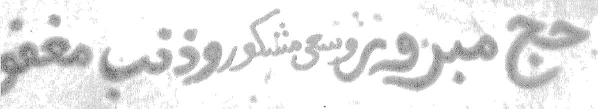
AL-FUNŪN
AL-SHAABIA
FOLK-LORE

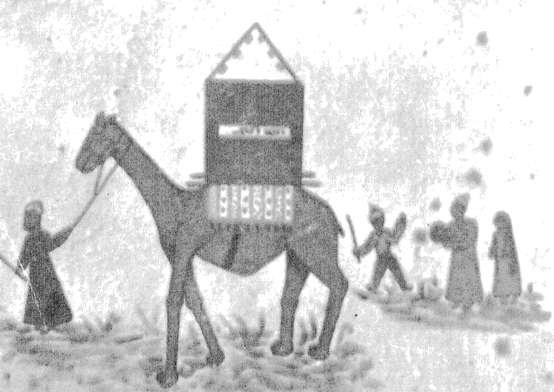


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب




الفنون
الشعبية


حج مبرور وسعي مشكور وذنب مغفو







الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

ا . د . سمير سرحان

مستشار التحرير :

ا . د . عبد الحميد يونس

الإشراف الفني :

ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :

ا . د . أحمد على مرسى

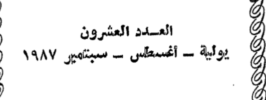
مدير التحرير :

ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :

ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم




العدد العشرون
يوليه – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٧

فهرس

العدد ٢٠ : يوليه ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٧

● الرسوم التوضيحية للفنان
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

ـ صفوت عبد الحليم
ـ عادل نـدا
ـ عبد العزيز رفعت
ـ محمد حسين هلال
ـ مها عبد الهـادي

★ صور الغلاف :

ـ وداد حامد طلبة :

١ رسم جداري على واجهة منزل أحد الحجاج بمنطقة نجع المساسنة ـ الأقصر ـ قنا سبتمبر ١٩٨٣

٢ رسم جداري على منزل احدى الحاجات اسنا ـ قنا ـ ابريل ١٩٨٧

ـ صبحي الشاروني :

● رسم الكعبة المشرفة على واجهة منزل أحد الحجاج بمدينة الطور

هذا العدد

لعلنا ـ ونحن نقدم هـذا العدد ـ نشعر مرة أخرى أننا مدينون للقراء الأعزاء دينا ، نرجو أن نكون قادرين على الوفاء به ، ذلك أن استقبال العددين السابقين فاق كل توقعاتنا ، ومن ثم جعلنا نشعر بكثير من السعادة وكثير أيضا من الخوف ٠٠ أما السعادة فلأننا اسـتطعنا خلال عددين أن نكسب احترام قراء جدد وثقتهم ، وأما الخوف فلأننا أصبحنا نقسـو على أنفسنا من أجل أن يكون كل عدد وكأنه العدد الجديد الذى عدنا به ، بل لعلنا نريد أن نعلو بالمستوى الذى حققناه درجات ودرجات ، وفاء للقراء الأعزاء ، واحتراما لهم ٠

ومن هنا كانت سعادتنا لا توصف عندما عثرنا على مجوعة من الدراسـات القيمة التى أعدها الرائد المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح ، ولم يتح لها ان تنشر أثنـاء حيـاته ، فوجدنا أن الوفاء لروح الرائد الكبير ، والتقـدير للقراء الأعـزاء الذين التفـوا حول المجلة ، وآثـروا أن يثروا مجلتهم بملاحظاتهم التى تفيض حبا وتشجيعا مما حملته رسائلهم ، يدفعنـا الى استئذان السيدة الفاضلة حرم المرحـوم الأستاذ رشدى صالح فى أن تسمح لنـا بنشر هذه الدراسات ، فكان أن تفضلت بكل الكرم والمودة بالأذن لنا أن ننشرها ٠

وها نحن ـ قراءنا الأعزاء ـ نستهل هذا العدد بواحدة من هـذه الدراسـات القيمة ، التى نعـد بنشرهـا تباعـا ان شاء الله ٠

والحقيقة أن أحد أسباب سعادتنا ، قبل كل ذلك وبعده ، أن المرحوم الأستاذ رشدى صالح يمثـل بالنسـبة لنا رائـدا متميزا أخلص للمأثورات الشعبية جمعا ودراسة ، وتعريفا بها ، ودفاعا عنهـا ، وسـاهم مع جيل الرواد من أساتذتنا ـ أطال الله عمرهم ـ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذة الدكتورة سـهير القلماوى فى تعبيد الطريق أمام الأجيال التاليـة لهم ، وانشاء المراكز والجمعيات واللجان العلمية التى كان لهـا دور كبير فى تأصيل الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعا ودراسة ، وكان أول مدير لمركز الفنون الشعبية ، أول المراكز العلمية المختصة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى كله ٠

والدراسة الأولى التى يشرف بها هذا العدد تتناول بالعرض والنقد بعضـا من أهم مدارس المأثورات الشـعبية (الفولكلور) التى أثـرت

وما زالت تؤثر فى مجرى هذه الدراسات بـدءا من المدرستين ، الرومانسية والاسطورية ، اللتين أسسهما الأخوان جريم فى القرن التاسع عشر الميلادى ، متعرضا لأهم النظريات التى أسفرت عنها هاتان المدرستان ، وأهم الاعتراضات والانتقادات التى وجهت لها ٠

ويتطرق الأستاذ رشدى صالح فى دراسته الى تطور الدراسات الفولكلورية ، وارتباط هذا التطور بالتطور الذىحدث فى الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية متعرضا للتعريفات التى تدور حول ماهية الأسطورة من خلال كتابات ماكس موللر ، وسير جورج لورانس جوم ، وشفارتز ، وكون ، وفيلهيلم مانهاردت ، وغير ذلك من العلماء الذين اهتموا بدراسة الأسطورة ورسخوا للمدرسة الأسطورية « الميثولوجية » ٠

ثم يعرض بعد ذلك ــ متبعا التسلسل التاريخى لنشوء هذه المدارس ــ للمدرسة الشرقية أو « الأدبية » كما سماها الكزاندركراب ــ والتى قادها تيودور بنفى العالم الألمانى الشهير ،واضافاتها للمدرسة الميثولوجية فى متابعاتها للاتجاه الذى انتهجته ٠ كما يتوقف عند المدرسة الأنثروبولوجية التى نقضت كثيرا من آراء أصحاب المدرسة الميثولوجية ، ويعرض لأهم أعلام هذه المدرسة من أمثال اندرولانج ، وماك كلوتش ، وتايلور ، وسير جيمس فريزر ، مشيرا الى أهم ما أنجزه هؤلاء العلماء العظماء فى مجال دراسات المأثورات الشعبية عامة ، وفى مجال درس الحكايات الشعبية خاصة ، وينتقل بعد ذلك الى مدرسة أخرى كان لها أكبر الأثر فى تاريخ دراسات الفولكلور ، وما زال تأثيرها قائما الى الآن ، ونعنى بذلك المدرسة الفنلندية صاحبة المنهج التاريخى الجغرافى فى دراسة الفولكلور ، ويركز على أهم انجازات هذه المدرسة خاصة فى مجال القص الشعبى ، كما يؤرخ لمجموعة من أبرز الفولكلوريين الفنلنديين (الياس لونروت ــ كارل كرون ــ آنتى آرنى) ويبرز ما بذلوه من جهد ، وما قدموه من أعمال ودراسات وأبحاث وبخاصة حول « الكاليفالا » الملحمة الفنلندية الشهيرة ، وهى الملحمة التى جمعها الياس لونروت ، وفهرسة آنتى أرنى لطرز الحكايات الشعبية ، والذى وسعه وزاد عليه ــ بعد ذلك ــ ستيث طومسون ، ليعرف هذا الفهرس فيما بعد باسم فهرس « آرنى ــ طومسون » ٠ ويختتم الأستاذ رشدى صالح دراسته الرائدة ببعض الملاحظات المهمة حول هذه المدارس وتتابعها التاريخى مقدما لنا درسا مهما لنمو علم الفولكلور الذى يعتمد أولا على الجمع الميدانى للمأثورات الشعبية المتداولة ، ثم تصنيفها وفهرستها ثانيا، ثم فحصها واستنباط النتائج منها كمرحلة ثالثة وأخيرة ٠

وتلى دراسة الأستاذ رشدى صالح دراسة أخرى مهمة عن الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى للأستاذ فاروق خورشيد الذى يعد واحدا من أهم الدارسين الذين وقفوا جهدهم على دراسة السير الشعبية العربية ، واثبات أصالة فنون القص فى تراثنا العربى ، بالاضافة الى جهده المستمر فى تأصيل دراسة الأدب الشعبى بفنونه المتعددة ، تسير فى هذا الخط نفسه الذى اختطه لنفسه ، وبرز فيه ٠

وهو يبدأ مقاله بمقدمة ضافية يتناول فيها مصطلح « **فكاهة** » بالشرح والتحليل ، ويرى أن كل ما يسبب الضحك سواء كان مفارقة لفظية ، أو عيبا خلقيا ، أو خروجا عن المألوف، أو تناقضا صريحا لمواضعات الحياة ٠٠ يندرج تحت هذا المصطلح ، ويدور فى فلكه ، فالفكاهة ــ على حد قوله ــ ليست شيئا واحدا ، وانما هى عدة أشياء تختلف فى أسبابها وطبيعتها ، غير أنها فى نهاية الأمر تشكل نسيج هذا المصطلح ، ويلفت الأستاذ فاروق خورشيد النظر الى أن الأدب العربى فى مختلف عصوره قد عرف ألوانا متعددة من مكونات هذا النسيج «الفكاهة» سواء فى شعره أو فى نثره ، ويرى أن شعر الهجاء هو أحد ألوان هذا الفن ، فن الفكاهة ، غير أنه يخرج أحيانا كثيرة من حد السخرية الى حد الاقذاع والايذاء ، وبدلا من أن يثير الضحك فانه يثير الكراهية ، ثم يخرج الأستاذ فاروق خورشيد من الشعر الى النثر ليشير الى

الأعمال التى تقع تحت هذا المصطلح ، ابتداء بالنوادر المنتشرة فى كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، وانتهاء بالأعمال التى أفردت لهذا الغرض، ويذكر من هذه الأعمال : كليلة ودمنة ، ورسالة التربيع والتدوير ، والبخلاء ، والمقامات، وكتاب سيبوية المصرى ، والفاشوش ، وحكايات جحا وأشعب المتكاملة ، وأخبار الحمقى ، وكتب البلهاء والدراويش ، وان كان قد أدرج الأعمال الأخيرة - بدءا من حكايات جحا - فى مضمار الانتاج الشعبى ، وأضاف اليها الحكايات الساخرة فى ألف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التى تروى شفاهة •

بعد ذلك يختص الأستاذ فاروق خورشيد السير الشعبية بدراسته - دون غيرها من فنون القول - باعتبارها أعمالا شعبية متكاملة ،وذلك لتوضيح روح الفكاهة فيها - بدءا من سيرة « عنترة بن شداد » ، ومرورا بسيرة « حمزة البهلوان » ، و « الأميرة ذات الهمة » ، و «الظاهر بيبرس » ، وانتهاء بسيرة « على الزيبق » ،

وفى هذه الدراسة الشيقة يطلعنا الأستاذ فاروق خورشيد على أهمية الشخصية الجانبية - مساعد البطل - فى السير الشعبيةالمذكورة، واتسامها بالذكاء والحيلة ، وبالتالى قدرتها على توليد الفكاهة ، وخلق المواقف الضاحكة سخرية باعداء البطل الذى يتميز عن مساعده بالقوة والجدية والمهارة الحربية ، وكلا الشخصيتين - البطل والشخصية الجانبية - يكونان كلا متكاملا لا تكاد تخلو منه سيرة من سيرنا الشعبية ، وهو تقليد قديم - كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد - بدأ مع سيرة عنترة واستمر فى كل السير الشعبية التالية لها ، حتى نصل الى سيرة « على الزيبق » وهنا تندمج الشخصيتان معا ، وتصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية والمهارة العقلية ، بين القوة وبين الذكاء ، ومعنى هذا - كما يرى الأستاذ فاروق خورشيد - أن البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من ظلم وقهر باستعمال الذكاء والحيلة مما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق للعامة ،والتى يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ، مع توضيحات تطبيقية ، وينتهى الاستاذ فاروق خورشيد من كل ذلك الى أن سيرنا الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية ، كما هى مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية ، **وهو بذلك يثير قضية جديرة بالبحث والمناقشة** ، ندعو الباحثين الى أن يدلوا بدلوهم فيها ، كما أن الدراسة تفتح المجال واسعا أمام المبدعين والمستلهمين كى يعيدوا قراءة هذا التراث الثرى الزاخر ، وسبر أغواره ، وهو ما فعله الأستاذ فاروق خورشيد ، ويفعله الى الآن •

أما الدراسة الثالثة فهى تتناول كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية » الذى يعد واحدا من أهم الانجازات الفكرية التى أسهمت فى صياغة مرحلة جديدة فى دراسات الحكايات الشعبية، وفى هذه الدراسة يقوم الأستاذ عبد الحميد حواس بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمى بترجمة هذا المنجز المهم على صعيد درس الحكايات الشعبية •

وتحت عنوان « بين يدى الترجمة « يقدم **الأستاذ / عبد الحميد حواس** نبذة مختصرة عن المناخ العلمى الذى كان يسود أوروبا وروسيا - نهاية القرن التاسع عشر - فى درس الظواهر الانسانية ، وكيف زاوج بروب فى كتابه بين المشروعين المنهجيين اللذين سادا هذه الفترة ، معتمدا الفكرة المحورية التى تكمن خلفهما •

ولا ينسى المترجم أن يشير فى مقدمته الثرية - الى سوء القصد الذى لاحق عمل بروب ، سواء فى بلاده روسيا عام ١٩٢٨ ، أو عند انتقال هذا العمل للبلاد الأخرى فى أواخر الخمسينيات وأواسط الستينيات عند ترجمته للانجليزية والفرنسية والايطالية ، كما لا يغفل الاشارة الى تناول بعض نقاد الأدب المجددين للكتاب فى الأقطار العربية ، دون ترجمة كاملة له ، ملحقين اياه مرة بالتيار البنيوى ، وأخرى بما أسموه بالتيار المورفولوجى ، ثم يذكر المترجم الأسباب التى أرجأت ترجمته لهذا الكتاب المهم وكيف قام بها معالأستاذة سهير فهمى عنالترجمة

الفرنسية للنص الأصلى ومراجعتها على الترجمة الانجليزية للنص نفسه ٠

مورفولوجيا الحكاية مؤلف لا غنى عنه — فى الحقيقة — لدارس الفولكلور بعامة والحكايات الشعبية بوجه خاص ، ومن هنا تأتى أهمية **الترجمة التى يقدمها الأستاذ / عبد الحميد حواس ، والأستاذة / سهير فهمى للمجلة ،والتى سنقوم بنشرها تباعا ٠**

تتعرض مورفولوجيا الحكاية — بعد مقدمة قصيرة للمترجم الفرنسى — لأصل كلمة « مورفولوجيا » والتى تعنى دراسة الأشكال ، حيث يقرر أن دراسة « مورفولوجيا الحكاية » دراسة ممكنة بالفعل ، وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وهذا الجزم قاطع فى كل الأحوال بالنسبة لما يطلق عليه مصطلح « الحكايات المدهشة » ثم يتعرض بروب بعد ذلك للمشاكل والعقبات التى واجهته فى مؤلفه ، وكيفية تغلبه عليها ، ثم ينتقل الى الفصل الأول من الكتاب ، وفيه يقوم بتوضيح المشكلة التى تواجه درس الحكايات الشعبيه ، ويرى أنها مشكلة منهجية ٠

كما يسعى فى هذا الفصل التمهيدى الى القاء ضوء نقدى على الاجتهادات التى جرت سعيا نحو تصنيف الحكايات الشعبية ، مؤكدا أن التصنيف الدقيق يعد من أولى خطوات الوصف العملى للحكايةلمعرفة ماهيتها ، فعلى دقةالتصنيف — كما يقول بروب — تتوقف دقة الدراسة ويعدد بروب الأخطاء التى وقعت فيها التصنيفات القائمة فى عصره عند أفاناسييف وفونت ، ويرى أنهما يعالجان الحكاية بتقسيمها الى بعض الفئات غير المحددة منهجيا ، ثم يستطرد ليقدم نقدا لتصنيف « فولكوف » الذى يتبنى تصنيف الحكايات موضوعيا ، غير مغفل الاشارة الى فهرس « آنتى أرنى » للحكايات الشعبية والأخطاء التى وقع فيها ، والتى يرى بروب أنها لا تنتقص من قيمة هذا العمل الجليل ، وان كانت لم تقدم حلا شافيا لمسألة تصنيف الحكايات الشعبية ٠

ويؤكد « بروب » على أن التصنيف لا يتبع الوصف ، وانما الوصف هو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا ، ويرى أن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا ، كما أن دراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداءة درس الالتزامات التى يفرضها ، وان الدراسة الوحيدة التىتتوافر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليس التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية الشعبية ٠

والحقيقه ،ن الأستاذ / عبد الحميد حواس والاستاذة / سهير فهمى بترجمتهما لهذا الكتاب الدى يمثل علامه بارزة فى تاريخ الدراسات الفولكلوريه ، يقدمان خدمة جليلة للقارىء العربى خاصة ، أنهما ترجما الكتاب عن اقرب الترجمات الى النص الأصلى ، ونحن نامل ان **نقدم هذا الكتاب كاملا ليكون بين يدى القراء الأعزاء ٠**

وفى مجال النصوص الشعبية ، يقدم الباحث محمد حسين هلال حكاية شعبية طويلة ، تحكى عن ابنة أحد الصيادين ، مات والدها وترك لها كنزا ثمينا ، يحاول اللصوص استلابه منها عن طريق الخداع والحيلة وتتنبه الفتاة الى ذلك ، فتطلب من زعيمهم التوجه الى أحد الأشخاص ليأتى لها بحكايته على أن تتزوجه ان أفلح فى ذلك ، فيذهب الى هذا الشخص ليرسله بدوره الى شخص آخر ، وهكذا حتى يعود الى الفتاة فى نهاية الأمر وقد وعى درسا عظيما ، وتخلص — الى حد ما — من كثير من الشرور الكامنة فى داخله ، ليتركها فى حالها تعيش فى سلام ٠

وفى داخل الحكاية « الاطار » تتوالد مجموعة من الحكاياتالاخرى — خاصة بالأشخاص الذين التقى بهم زعيم اللصوص — حيث تخلص كل حكاية من هذه الحكايات الى موعظة ناتجة عن تجربة معينة ٠

وقد حرص محمد هلال على أن يقدم الحكاية كما جمعت من الميدان ، بنفس أسلوب راويتها — لغة وتدوينا — مفسرا وشارحا لما قد يكون غامضا أحيانا من ألفاظها حتى تكتمل الفائدة من قراءتها ، ولتكون بين أيدى الباحثين والدارسين

كمادة شعبية خام يمكن النظر اليها من زواياها المختلفة درسا وبحثا وتمحيصا .

وعن فن صناعة الخيام المعروف بـ « الخيامية» تأتى دراسة الباحث طارق صالح سعيد ، لتتناول فى مقدمتها التاريخية جذور هذا الفن الشعبى العريق ، متعرضة لأصل كلمة «الخيام» فى اللغة من خلال المراجع والمعاجم والموسوعات ، وللاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيام « التطريز بالنسيج » وبداياته الأولى التى يردها الباحث الى مصر الفرعونية حيث وجدت بعض الأردية الفرعونية وقد زخرفت بشرائط مضافة عن طريق هذا الأسلوب كرداء « توت عنخ آمون» الموجود بالمتحف المصرى ، وكذلك بعض الأشرطة والأحزمة المنقوشة التى يعود تاريخها الى الدولة الحديثة ، ويتابع الباحث دراسته منتقلا من العصر الفرعونى الى العصر اليونانى ثم الرومانى ثم الى العصر الاسلامى ، حيث يتعرض للرنوك ، ومفردها رنك ، وكذلك الرشت المنسوب الى مدينة « رشت » الواقعة على بحر قزوين والتى ظهرت كمركز من أهم مراكز المنسوجات المطرزة فى القرن الثامن عشر ، مشيرا الى مميزات هذه الطريقة - طريقة - راشت - فى رسومها وزخارفها ، والى انتشار اسلوبها فى فن التطريز فى ايران فى الفترة نفسها ، وفى اشارة عابرة للوكالات والخانات التى انتشرت فى القاهرة يخلص الباحث الى الجزء الميدانى فى دراسته ليتناول الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة فى صناعة الخيامية وكذلك الخامات المستخدمة فى هذه الصناعة وأنواع الزخارف والألوان المستعملة وعلاقة هذه الالوان بالفكرة الزخرفية وأنواع الخيام والمنتجات الأخرى التى تنفذ بالطريقة نفسها ، وفى ختام هذه الدراسة **يورد الباحث طارق صالح مجموعة التعاريف والمصطلحات المتداولة فى حى الخيامية معقل هذه الصناعة فى القاهرة وأحد الأحياء القديمة المميزة بطابعها الاسلامى الجميل .**

وتأتى دراسة الدكتور مدحت الجيار تحت **عنوان « احتفاليه العزاء » لتمثل مجالا جديدا من مجالات اهتمام المجلة ، يرجع الفضل فيه الى ملاحظات القراء الأعزاء ، التى وجهت الى ضرورة الاهتمام بالاشكال الفنية الخاصه التى تعتمد على عناصر شعبية أساسا ، ومحاولة تقييم هذه الأعمال فى علاقتها بالمأثور الشعبى ودراسة الدكتور الجيار تضعنا أمام أول نص درامى كتب خصيصا للتمثيل وهو نص من نصوص التعازى يتعرض لمأساة مقتل الحسين بن على ، وقد أخذ النص أسماء كثيرة منها : مأساة كربلاء ، مأساة الحسين آلام الحسين - شهيد الشهداء** ، ويعتمد الكاتب من هذه النصوص نصا أعده الدكتور محمد عزيزة ، عن نص فرنسى ترجم عن نص انجليزى اعتمد على نصوص ومخطوطات فارسية وعربية ، ويعود اختيار الدكتور/مدحت الجيار لهذا النص لتوسمه فيه استفادته من الهيكل العام للحوادث المشهورة تاريخيا ، وتوظيفه لتقنيات مسرح الاحتفالية الشعبية ، ويشكل هذا الاختيار مشكلة مزدوجة لان النص مترجم من ناحية من خلال لغتين وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية ، ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعدت اعدادا دراميا ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص منتقاه ومتداخلة فى نص واحد لذلك لايجد الكاتب بدا من أن يتناول « التقنية » فى النص بشكل عام ، ثم المضمون وحركة الأحداث والشخصيات كوحدات متداخلة يدرس من خلالها فكرة التعازى ، ومثلها العليا الأخلاقية والجمالية متخيرا لذلك القسم الثانى من الكتاب والخاص بـ «آلام الحسين باعتباره القسم الملىء بالصراعات والأحداث والحركة ، بالاضافة الى اعتماده الحوار بعكس القسمين الأول والثالث اللذين يعتمدان السرد ، وفى اشارات عابرة - خلال الدراسة - يشير الكاتب الى القسم الأول باعتباره الخلفية التاريخية والنفسية والدينية للنص ، والى القسم الثالث باعتباره تواصلا للفهم الشعبى مع الأسطورة ، وفى القسم الثانى - الذى قصر عليه دراسته - يتناول الدكتور مدحت الجيار الحوار والرمز والمعجزة والحبكة لتتجمع الخيوط كلها نحو تحقيق

نبوءة القدر بمقتل الحسين ثم تتجمع مرة ثانية فى قبول الحسين لمصيره فرحا ، وعلى صعيد المستويات الاجتماعية والرمزية ينتقل الكاتب ليخلص الى أن نموذج « البطل المفدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا القسم من التعازى ، وليؤكد على أننا أمام نص شعبى كتب بتصور شعبى خاص عن الدين والخلافة والبيعة وخاطب جمهور الناس من خلال مناسبة ذات طابع خاص ، لها وظائفها الاجتماعية والسياسية والفنية والنفسية ، وينتهى الدكتور الجيار الى اثارة قضية جديرة بالبحث والتمحيص تتصل بأوليات المسرح العربى ، ومدى ارتباطه بالتقاليد الشعبية ، وهى قضية دار حولها جدل كثير ، وما زالت تحتاج الى نقاش ٠

على أية حال يرى الدكتور مدحت الجيار أن هذا النص يعد أول نص شعبى دراسى أخذ الشكل المسرحى قبل أن نتعرف فى أدبنا العربى على النص الدرامى الممثل ، كما أنه أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلامى ٠

ويقدم الأستاذ محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن « الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا » وفيها يوضح الجهود الفنية التى بذلت ولا تزال فى هذا المجال المهم من مجالات تنشئة الطفل المصرى ٠ ويؤكد فى هذه الدراسة على أهمية وضرورة أن تحتل الألحان الشعبية فى أطرها الحديثة من الصياغة الفنية مجالا رحبا فى التعليم الموسيقى للأطفال ، ويقدم الكاتب نماذج من الأعمال الفنية التى تمت فى هذا المجال ، وبخاصة الجهد الرائد للأستاذة بهيجة رشيد فى جمع وتدوين مجموعة من أغانى الأطفال ، وكذلك جهد المؤلف الموسيقى الروسى بلاسنيان فى تحويل كتاب السيدة بهيجة رشيد الى ٨٠ معزوفة للبيانو ، كما أوضح الكاتب الدور الريادى للأستاذ جمال عبد الرحيم فى التأليف الموسيقى للأطفال من خلال استلهامه الألحان الشعبية المصرية الأصيلة فى تأليف أعمال فنية محدثة ٠

والمقال بنماذج المؤلفات الموسيقية التى يتضمنها بمثابة الدعوة للاهتمام بموسيقى الطفل المصرى المبنية على أساس من المأثورات الشعبية الموسيقية ، والتى بدونها لن تكتمل ـ كما يرى الكاتب العملية التربوية المقصودة فى مجال تربية الطفل المصرى موسيقيا ٠

وتأخذنا الدراسة التالية عن « الرقص الشعبى الصينى » للدكتور غبريال وهبة الى عالم الحركة والايقاع ، لتطل بنا على فن من أقدم الفنون التى عرفها الانسان ، من ناحية ، وحضارة من أقدم الحضارات التى أثرت الانسانية من ناحية أخرى ، ولذلك كان من الطبيعى أن يبدأ دراسته بتمهيد عن دور الرقص فى الحضارات والمجتمعات القديمة مثل : حضارة مصر الفرعونية ، وحضارة الاغريق ، لينتقل بعد هذه الاشارة الى المكانة المهمة التى يحتلها الرقص فى التشكيل الحضارى لجمهورية الصين الشعبية متتبعا بداياته التاريخية فى « رقصة العهود الستة » التى تعد من أقدم الرقصات الصينية ، اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، ليتدرج منها الى عصرنا الحالى ، وفى أسلوب سلس يتعرض الدكتور غبريال وهبه للكشوف الأثرية التى تؤكد عودة فن الرقص فى الصين الى العصر الحجرى الحديث ، وفى العصور اللاحقة ، فى عهد مملكة تشو ، وأسرة هان ، وسوى ، وتانج ، وسونج ويوان وغيرها ، كما يصف الدكتور غبريال وهبة الرقصات التى سادت فى عهود هذه الأسر الحاكمة ، والفرق الموسيقية التى تأسست فى كنفها ، ويعرض الدكتور غبريال وهبة لأهم الرواد المحدثين الذين آلوا على أنفسهم دراسة واستكشاف مسرح شعبى صينى راقص مثل : وو سياو يانج ، وداى آى ليان ، كما يعرض لأبرز الرقصات فى هذه الفترة ، مشيرا الى أنه بعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، برز اتجاه عميق للمحافظة على الرقصات الشعبية ، واعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصة منذ عام ١٩٤٩ ـ ١٩٦٦ م كانت ـ فيما بعد ـ أساسا لكتاب « الرقص الشعبى الوطنى » ، الذى أصبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الصينى ، ويصف الدكتور / غبريال وهبة أهم هذه الرقصات والعروض الشعبية التى

قدمتها مؤسسة الرقص الصينى فى مهرجانات متعددة كما يتعرض لموضوعات بعض الرقصات، والتغييرات التى جرت عليها بقصد صقلها مع احتفاظها بطابعها الشعبى التقليدى الأصيل للجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل ، ويعد هذا المقال – بحق – خطوة مهمة للتعريف بالأهمية التى يحظى بها فن الرقص فى جمهورية الصين الشعبية وللتطورات التى طرأت عليه فى العصر الحديث مما يمكن أن يفيد منه المهتمون بالرقص الشعبى عامة ٠

ويشرف هذا العدد بأن يشارك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى اثراء مكتبة الفنون الشعبية بعرضه ترجمة الدكتور نظمى لوقا لكتاب « الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقراء » الذى يهدف الى الكشف عن الملامح الجماعية للشخصيات التى تستوعبها القارة الأمريكية التى تضم مجموعات عرقية متعددة الأصول ، تنتظمها الثقافة الأمريكية ٠

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات ، قام على جمعها الأستاذ تريسترام كوفن وتتناول موضوعات المأثورات الشعبية الأمريكية المتنوعة بتأثير تنوع البيئات الطبيعية والاصول العرقية من سكان أصليين ، ومهاجرين من كل أنحاء العالم منذ اكتشاف القارة الأمريكية ٠

ويلفت الأستاذ الدكتور يونس فى عرضه للكتاب ، النظر الى قضية مهمة تثيرها طبيعة الحياة الأمريكية الحديثة ، وذلك من خلال استعراض الدراسات التى يضمها الكتاب ، ذلك أن هذه الدراسات ليست مجرد خلاصة لملاحظات أو دراسات تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور الأمريكى ، ولكنها توجه الاهتمام الى ما يمكن أن تفيد منه الدراسة فى تطوير الفولكلور وتطويعه لمقتضيات العصر الحديث ، وهى قضية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام علماء المأثورات الشعبية المعاصرين ٠

كما ينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس من خلال استعراضه للموضوعات المتعددة التى تناولتها الدراسات الى أهمية التخطيط لدراسات علمية جادة للمأثورات الشعبية العربية ، وأن يركز كل متخصص فى جانب من جوانب هذه المأثورات على تسجيل مقوماتها وخصائصها وعناصرها المتعددة ، حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا وحضارتنا ٠ويأمل أن يجد القارىء العربى كتابا ككتاب الفولكلور الأمريكى يجمع محصلة جهود ونظرات المتخصصين الجادين فى المأثورات الشعبية العربية ٠

ولعلنا نأمل مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون المجلة محققة لجزء من هذا الأمل ، الى أن يتحقق على النحو الذى يرجوه ، ونرجوه معه ٠

فى مقال « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ٠

يثير الأستاذ / علاء الدين وحيد قضية من أهم القضايا المتعلقة بالتراث بصفة عامة ، والشعبى منه بصفة خاصة ، وهى : ما مدى الشرعية المتاحة للكاتب وهو يتعرض للتراث بالعرض أو التحليل ؟ ٠ حيث تتم اثارة هذه القضية من خلال الدراسة التى صدرت حديثا للشاعر الكبير طاهر أبى فاشا حول كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » والتى حملت اسم الكتاب نفسه مذيلا بكلمتى « عرض وتحليل » ، ويرى الأستاذ / علاء الدين وحيد أن الشاعر الكبير فى دراسته قد خالف المنهج المتبع فى التعامل مع النص التراثى مرتين على الأقل ، الأولى : أنه لم يعد نشر الكتاب الأصلى ، خاصة أنه غير متوفر فى المكتبات حاليا ، ومع استخدامه لعنوان الكتاب نفسه عنوانا لدراسته الا أنه لم يلفت النظر الى أن هذه الدراسة ليست الكتاب الأصلى ، أما المخالفة الثانية ، فيعتقد الأستاذ / علاء الدين وحيد أنها جاءت نتاجا لمنهج الشاعر الباحث الذى يؤمن بتدخل المحدثين والمعاصرين فى التراث وتعديله وفقا لما قد يرونه ملائما ، وهى المخالفة الأكثر خطورة والتى ينبنى المقال كله عليها فبعد أن فند الكاتب المزاعم التى يقول بها أصحاب هذا المبدأ ، مستشهدا فى ذلك بآراء لعميد الأدب العربى الدكتور / طه حسين ، يعود للدراسة التى أعدها طاهر أبو فاشا فيتعرض لما فيها

من اضطراب لحقها بسبب المغالاة فى حذف ما كان ينبغى أن يترك ثم يعيب بعد ذلك على الباحث منهجه التاريخى الذى اتبعه فى دراسته والذى أدى الى أن تغيب عن « هز القحوف » أهم ملامحه وقسماته بالحديث عن النظام المالى والضرائبى للدولة أبان العصر التركى ، ليضيع الفن وتظهر الوثيقة ، وبدلا من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب ، أحالنا الأستاذ طاهر أبو فاشا الى مصادر منقطعة الصلة بهذه المفاهيم وبالأدب الذى يعبر عنها ، وقد ساق هذا - كما يقول الأستاذ / علاء الدين وحيد - الى عدم تلمس موقع أسلوب يوسف الشربينى - مؤلف الكتاب الأصلى - من التراث العامى ، أو موضعه من تطور اللهجة العامية ، أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة فى العصور الوسطى ،وهى أمور على جانب كبير من الأهمية ، تنبه لها كل من الأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « الفكاهة فى مصر » والأستاذ أحمد أمين فى « فيض الخاطر » و « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، والمرحوم الدكتور عبد اللطيف حمزة فى كتابه « حكم قراقوش » ، ولم يتنبه لها الشاعر الباحث وبالرغم من أن الأستاذ طاهر أبو فاشا - على حد قول الكاتب - قد أشار أكثر من مرة الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أنه بمنهجه فى الدراسة لم يشارك فى رفع الظلم عنه كما توهم بل على العكس ساهم فى المزيد من ظلمه ، وأضاع الهدف الذى من أجله يبعث التراث ٠

وعن نظام تحليل وتسجيل الحركة ، يقدم الأستاذ / اسماعيل جبر عرضه لكتاب « اللابانية » لمؤلفته آن هاتشنسون ،والكتاب - كما يوحى اسمه - هو بمثابة الاهداء ل «رودلف لابان » الألمانى الأصل ، والذى عاش حياته مهتما بدراسة الحركة ، الى أن حقق نظاما منهجيا لتنويتها أصبح معروفا باسمه فى الأوساط العالمية ، والكتاب كما يقول الأستاذ اسماعيل جبر يقع فى ٥٢٨ صفحة من الحجم فوق المتوسط ، ومادته معروضة فى ثمانية وعشرين فصلا عدا المقدمات ، ويلى الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق ؛ والكتاب يعد واحدا من أهم المراجع الأساسية المتخصصة فى دراسة الحركة وتنويتها ، ويهدف مؤلفه الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى كما قعد له رودلف لابان ٠ ويبدأ المؤلف كتابه بتقديم تاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركةوتطورها التاريخى المستمر ، مسجلا محاولات سيتبانوف وبوشامب ، وفيبه ٠ وضمن المقدمات التى يزخر بها الكتاب كلمة لجورج بلانشين مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يشيد فيها بالدور الذى قام به لابان على صعيد تحليل الحركة وتسجيلها ٠ ويتقدم كل فصل من فصول الكتاب من تخطيط عام عريض للمادة المعروضة ليدخل الى التفاصيل الخاصة بالتطبيق مقدما مواد متنوعة منها : منوعات فى الخطو - أوضاع القدم - خطوات هوائية / فضائية - استدارات - ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - الانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان - تحركات الأيدى - متنوعات أوضاع - مسارات - تنقلات ٠٠ الخ، ويؤكد الأستاذ / اسماعيل جبر أنه بعرضه لهذا الكتاب ، انما يلفت نظر المتخصصين الى مصدر مهم وعظيم الأهمية فى دراسة الحركة وتنويتها ، ربما كان من المفيد أن يقوم أحد المتخصصين بترجمته الى العربية ، لكى تعم الفائدة منه خاصة فى هذا الميدان الذى نفتقد الكتابات العربية المتخصصة فيه ٠

كما رصدت جولة الفنون الشعبية عددا من الأنشطة والمجالات المتعلقة بأنواع الفنون الشعبية المختلفة ، حيث قامت بمتابعة نشاط الثقافة الجماهيرية خلال شهر رمضان المبارك فى السرادقات التى أقيمت لأنواع الفنون الشعبية والغناء الشعبى ومعارض الفنون التشكيلية التى تستوحى البيئة الشعبية على امتداد أيام الشهر بحى الحسين الشهير ٠

وقام الأستاذ / محمد حسين هلال بمتابعة احتفالات السفارة الهندية بعيد استقلال الهند الأربعين من خلال العروض الهندية

الشعبية كالرقص الشعبى والأزيـاء الشعبية ، وكذلك تغطية معـرض الحرف والمشـغولات اليدوية والبيئية ٠

وعن العرض الشعبى (الشاطر حسـن) الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفيـة – الثقافة الجماهيرية – على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، يقدم الأستاذ عبد العزيز رفعت مقارنته النقدية بين العرض والنص المعد والحكاية الشعبية فى اطار من التحليل والتلخيص الموضوعى ٠

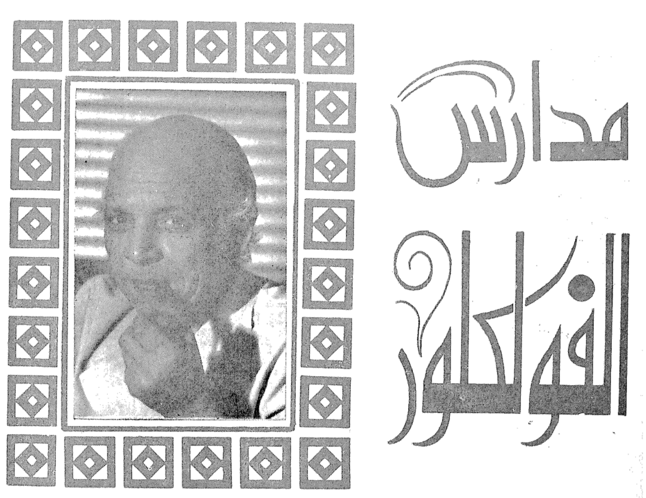
كما تابع الأستاذ / محمد عادل ندا صالون الجمعية الأهلية السابع للفنـون الجميلة الذى أقامته الجمعية بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث ضـم المعرض أعمـالا لمجمـوعة من الفنانين التشكيليين فى المجالات المختلفة ٠ وقد تفـرد المعرض هذا العام بالطابع الشعبى الذى يستوحى البيئة المصرية ، ويستلهم عناصر ورموز موروثها الشعبى ٠

وحول أسبوع الفن الشعبى ببغداد قـام **الأستاذ / شمس الدين موسى بتغطية احتفـالات يوم مدينة بغداد** ، حيث احتشدت فرق الرقص الشـعبى ، ومواكب مركبات أربـاب الحرف والصناعات الشـعبية ، وفرق الغناء بآلاتهم الشعبية ولهجاتهم العاميـة من الشـمال الى الجنوب ٠ كما قام بتغطية ندوة بغـداد للتراث والفنون الشعبية ٠

ومن خلال الجولة أيضا قدمت الدكتورة / **ماجدة صالح تقريرا حول المؤتمر الدولى للرقص الفجرى الذى انعقد فى فنلندا** ، حيث اشتركت مصر فى هذا المؤتمر ببحث للدكتورة / ماجدة صالح حول (الغوازى فى مصر) عن بنـات مازن بالأقصر ، ورقصهن ٠

المحـرر

أحمد رشدى صالح



مدارس الفولكلور

يسر مجلة الفنون الشعبية أن تقدم فى هذا العدد وما يليه من أعداد مجموعة من الدراسات والأبحاث كان قد أعدها المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح ، (١٩٢٠/٢/٢٠ – ١٩٨٠/٧/١٢) ضمن محاضراته التى ألقاها على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب – جامعة الأسكندرية ، خلال عام ١٩٧٥ .

وقد تفضلت السيدة الأستاذة / اعتدال ممتاز مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية سابقا ، حرم المرحوم بالاذن للمجلة بنشر هذه المادة . والمجلة اذ تكرر الشكر لسيادتها ، فانها ترحب فى الوقت نفسه بنشر كل ما يكون قد أعده الأستاذ رشدى صالح ، أحد الرواد العظماء لحركة الفولكلور المصرية والعربية المعاصرة .

التحرير

من أهم مدارس الفولكلور

فى بداية القرن التاسع عشر ، نشطت الدراسات الحديثة فى علوم اللغة والتاريخ ، والاجتماع ، وبرزت بعض مناهج البحث التى أثرت فى عدد من العلوم - وأهمها منهج البحث المقارن comparative method وقد بدأت الدراسات الفولكلورية ، فى نطاق علوم اللغة ، قبل غيرها ، واتخذت فى مراحلها الأولى منهج البحث المقارن •

وأول اتجاه نشأ فى هذه الدراسات الفولكلورية ، هو ما نسميه الآن بالمدرسة الرومانسية ، ومن سماتها المهمة ، الحنين الجياش الى رواد الماضى ، وبساطة أسلوب الحياة القديمة ، كما يتبدى فى حياة أهل الريف ، والانفعال العاطفى الجياش لفكرة الوطنية ، وتجريد ذلك كله من المآخذ والمثالب •

ويعتبر الأخوان يعقوب لودفيج كارل جريم Jacob Ludwig Karl Grimm وويلهيلم كارل جريم Wilhelm Karl Grimm هما مؤسسا علم الفولكلور ، ومؤسسا المدرسة الرومانسية والأسطورية أيضا ولقد كان الأخوان يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وويلهيلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عالمى لغة وعالمى أساطير وحكايات شعبية ، وقد عملا معا نصف قرن تقريبا ، وكانت أهم فكرة تلح عليهما أن يكشفا عن عراقة الثقافة الألمانية وجمالها ، وأن يبرهنا بالأدلة والشواهد والاستنتاجات على أن هذه الثقافة ، انما تعود الى أقدم الأصول الحضارية المعروفة وانها تمتاز باضطرادها وتفردها . وقد أعلنا فى أواخر حياتهما أن الذى دعاهما الى أن يبذلا جهدهما المستمر على مدار نصف قرن ، أنما هى محبة الوطن • ويعتبر كتابهما المهم Deutsche Kinder und Hausmarchen

« حكايات الأطفال والبيوت » الذى صدر جزؤه الأول عام ١٨١٢ وجزؤه الثانى عام ١٨١٥ - والذى ترجم الى اللغة الانجليزية بعنوان « حكايات منزلية » سنة ١٨٨٤ واشتهر باسم حكايات الجان لجريم - يعتبر هذا الكتاب أحد الأسس الرئيسية للمدرسة الرومانسية فى تاريخ الفولكلور •• ذلك أنه قدم مجموعة كبيرة ومهمة من نماذج الحكايات الشعبية الألمانية التى تلقى الأخوان جريم العديد منها من أفواه رواتها ثم ان هذا الكتاب قدم عملا أدبيا متفردا لان الأخوين جريم أجازا لنفسيهما أن يعيدا صياغة هذه الحكايات ، صياغة أدبية مبنية على بديع اللغة الألمانية ومتأثرة بالموهبة الأدبية الكبيرة التى توفرت للأخوين جريم •

واذا كان الأخوان جريم قد أجازا لنفسيهما أن يتدخلا بالتعديل والتصويب والتغيير فى نصوص الحكايات التى جمعاها ، واذا كان الدافع لهما لهذا التدخل هو حرصهما على أن تبدو الحكايات المجموعة فى رونق يليق بعراقة اللغة الألمانية وجمالها ، فان منهج الدراسة الحديثة للفولكلور ، يحظر على جامعى النصوص أن يتدخلوا فيها ، لأى سبب كان ، ولأى اعتبار ذلك أنه لا يجوز تحريف النصوص التى نتلقاها من رواتها بل يجب اثباتها وتدوينها كما هى فى سياقها وألفاظها وتبويب عناصرها وطريقة القائها ، وطريقة النطق بمفرداتها وتراكيبها •

•• لكن فضل الأخوين جريم فى جمع هذه الحكايات ونشرها ، يمتد :

أولا : الى اظهار نماذج كافية من فن القول الألمانى الدارج وهذا الجهد ما لبث أن أثر فى المشتغلين بدراسة اللغة وغيرها من العلوم الحديثة خارج الحدود الالمانية ••

ثانيا : يبدو هذا الفضل، فى انشغال الأخوين بتفسير عدد من الظواهر المهمة الخاصة

بالنصوص الفولكلورية .. وخاصة ظاهرة التشابه بين النصوص المستحدثة الذائعة فى عدد من المواطن المختلفة ..

وبالنسبة للنقطة الثانية نحن نعرف أن ويلهيلم جريم قد لبث يراجع تلك الحكايات ، خلال طبعاتها المتوالية حتى عام ١٨٥٧ ، مستفيدا فى ملاحظاته عليها ، بتقدم دراسة اللهجات ، وتطور البحث فى الصور المستحدثة Variants للنصوص الشعبية .

وفى سنة ١٨١٩ ، نشر ويلهيلم جريم بحثا فى « طبيعة الحكاية الشعبية » وبعد ثلاث سنوات — أى فى ١٨٢٢ — نشر الأخوان يعقوب وويلهيلم المجلد الرابع من كتابهما فى الحكايات، وخصصا هذا المجلد بدراستها دراسة مقارنة ، والتعليق عليها كلما استطاعا .

وكانت تلك الدراسات ، تشتمل على الآراء التى استخلصها الأخوان جريم من النظر فى الحكايات الألمانية .

وعندما نشر ويلهيلم فى سنة ١٨٥٦ ، خلاصة لأهم هذه الآراء ، كان يعبر عن النتائج التى انتهى اليها هو وأخوه ، من دراسة مفردات اللغة الألمانية ، وأجروميتها وأساطيرها، فضلا عن دراسة حكاياتها الدارجة . ذلك ان الأخوين جريم ، لم يقصرا بحثهما على الحكايات الشعبية ، وانما بسطاه على جوانب أخرى مهمة من التراث الالمانى ، ففى سنة ١٨٣٥ — نشر يعقوب جريم كتابه المتفرد « الأساطير الألمانية » Deutsche Mythologie — وبين عامى ١٨١٧ و ١٨٢٧ ظهر له كتابه « أجرومية اللغة الالمانية Deutsche Grammatik» الذى يتضمن قانون جريم ، عن الحروف الساكنة فى اللغات الهندوأوربية وما اشتق منها من حروف ساكنة فى اللغة الألمانية .

كما نشر كتابا عن تاريخ اللغة الألمانية «Geschichte der deutschen sprache سنة ١٨٤٨ وكتابا آخر عن « مأثورات القانون الألمانى «Deutsche Rechts altertumer » وكان ذلك عام ١٨٢٨ .

ومن خلال ذلك كله ، أمكن الوصول الى عدد من الآراء — او النظريات المهمة — التى قال بها يعقوب وويلهيلم جريم

واهم هذه الآراء ، رأيان لم يستقرا طويلا فى مجال علم الفولكلور ، ورأيان آخران كتب لهما الذيوع فى ذلك الميدان ، وأما الرأيان اللذان لم يجدا ذيوعا مناسبا لهما فيقول أولهما :

(١) ان الحكايات التى يتشابه بعضها مع بعض الى درجة بعيدة ، انما هى حكايات منحدرة بالتأكيد من أصول قديمة هندأوربية .

وهذه النظرية ، نطلق عليها اسم نظرية وحدة الأصل الثقافى الأول، للنصوص المتشابهة

وهى تفترض ان المصدر الأصلى لهذه النصوص انما هو الثقافة الهندأوربية أو الآرية .

(٢) ان الحكايات الخرافية (حكايات الجان والخوارق وما وراء الطبيعة والخرافات) انما هى بقايا متناثرة من أساطير قديمة ، وأننا لا نستطيع أن نفهم تلك الحكايات الخرافية ، الا اذا فهمنا أصولها الأسطورية . والنظرية الثانية ، هى التى يوحى بها كتاب « الميثولوجيا الألمانية » وهى أيضا باكورة المدرسة الأسطورية فى دراسة الفولكلور .

هاتان النظريتان لم تلبثا أن واجهتهما اعتراضات كثيرة .

أما النظريتان اللتان كتب لهما الاستقرار فى مجال الفولكلور فتقول أولاهما :

— ان الانسان عرف فى ماضى حياته أطوارا كانت بسيطة ومتسقة مع طبائع الأشياء ، بحيث أصبح من الممكن ، أن يتكرر ظهورها ، فى أزمان لاحقة ، وفى أماكن لا تقع تحت حصر .

وتقول النظرية الثانية : ان الأمم تتقارض أشياء من المواد الفولكلورية بعضها من بعض . ونحن نسمى النظرية الأولى — بنظرية وحدة التجربة الانسانية وشموليتها . ونسمى الثانية بنظرية هجرة الجزئيات أو النصوص الكاملة بين الثقافات المختلفة .

والخلاصة أن مؤلفات الأخوين جريم ـ كما يقول يورى سوكولوف ص ٦٨ الترجمة العربية بعنوان (الفولكلور قضاياه وتاريخه) القاهرة ١٩٧١ عدد الصفحات ١٩٣ :

ـ « قد رسمت بالتدريج صورة معبرة للابداع الشعبى الألمانى فى الميادين الاجتماعية والعائلية والعقلية والدينية وفى الحياة اليومية » .

« وقد تميز عمل الأخوين جريم ـ مثلهما فى ذلك مثل الفولكلوريين الرومانسيين الآخرين ـ باضفاء طابع الكمال على كل شئ قومى (تقليدى يرجع الى القرون الغابرة ، مغلفين ذلك الماضى، بنوع من الضباب الوردى » (الصفحة ذاتها) .

ومن الملاحظ ان يعقوب جريم قد استخدم كما قلنا المنهج المقارن فى مؤلفاته اللغوية « لحـــل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتهـــا كمـــا استخدمه فى تحديد موضع اللغة الألمانيـــة من عائلة اللغات المرتبطة بها .. وبدأ يســـتفيد أيضا من المنهج المقارن فى حل مشـــاكل نتـــاج الشعر الشعبى . من مثل مـــا اذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور فى مختلف لهجات اللغة الألمانيـــة يرجع بنا الى لغة أم ألمانيـــة مشـــتركة ؟ وما اذا كان يرجع بنـــا توافق هذه العناصر نفسها فى مجموعات عدد من اللغات المترابطة الى لغة أم هندأوربية فاننـــا تبعـــا لنفس المنهج المقـــارن ، وبالنســـبة للعناصر المتشابهـــة أيضـــا فى ميدان الفولكلور ، وفى الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن نعتبرها تراثا توارثتـــه الشعوب الجديدة أو فروعهـــا القبلية عن سلف مشترك قديم» (ص ٦٩ ـ ٧٠) .

هذا وقد كان التصوف ـ وهو ذو قيمة دينية كبـيرة ـ أحد الســـمات المميزة لأغلب فـروع الرومانسية وذلك بالاضافة الى المثالية والقومية» ص ٧٠ .

« المدرسة الأسطورية »

قلنا ان تطور الدراسات الفولكلورية ، ارتبط الى حد بعيـــــد ، فى القرن الماضى ، بتطـــور الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية .

واذا كان يعقوب جريم قد عنى بالحديث عن الأساطير الجرمانية . واستخدم المنهج المقـــارن فى دراسة اللغويات واســـتخدمه فى دراســـة المادة الفولكلورية فان هـــذه البداية ما لبثت أن تضـــاعفت ، وتخطت حدود ألمانيـــا وقـــد تأثر بيعقوب جريم علماء كبـــار فى مقدمتهم ماكس موللر Max Mueller ـ وكذلك فان جهود يعقوب وأخيـــه قد أدت الى نشـــوء المدرســـة الميثولوجية التى يبرز من بين أعلامهـــا بعـــض العلمـــاء من تلاميـــذ جريم وأهمهم ماكس موللر Max Mueller مانهاردت Manhardt وكون Kuehn وشفارتز وبكتت . وأول ما يخطر على الذهن عند الحديث عن المدرســـة الميثولوجية أن نسأل ما الأسطورة ؟

يقول الكزاندر كراب (ص ٤٠٤ قـــاموس فونك الجزء الأول) (١) .

« كلمة Myth مأخوذة من Mythos الاغريقية ومعناها الكلمة أو الكلام ـ والأسطورة حكاية شارحة etiological وكلمة Etiological مأخوذة من كلمـــة aitia الاغريقيـــة ومعناها السبب) .

نحاول أن نفسر أسباب (أو علل) سائر الظاهرات الطبيعية (التى يشرحها العلم الآن) وبما أن القوى المسببة لهذه الظاهرات (آلهـة كانت أو جانا) فان الأســـاطير ترتبـــط بهذه القوى الخفية ، وجماع أساطير يؤلف نظامـــا أسطوريا

هذا ما يقوله الكزاندر كراب ، على أن معلمة الفولكلور تقول فى مادة أسطورة (ص ٧٧٨ الجزء الثانى) :

ـ « الأسطورة هى حكاية تقال باعتبـــار انها حدثت بالفعـــل فى عصر سابق تفســـر المأثورات الخاصة بالظاهرات الكونية أو بالقوى الخفية كالآلهة ، والأبطال ذوى الصفات والملكات والمعتقدات الدينية .

ويقول سير ج . ل . جوم Sir G. L. Gomme

ان الاساطير تفسر الأشياء على أساس علوم عصر ما قبـــل العلم ـ فتحكى الأســـاطير عن خلق

الانســـان والحيوان ، ونشوء معـالم الارض البارزة ، وتقص علينا أسباب اتصاف حيوان ما - مثلا - بصفات خاصة فتجيب على سـؤال لماذا يطير الخفاش بالليل فقط ؟ ولماذا يظهر قوس قزح ؟ ولماذا وكيف تنشـأ الشـعائر الدينية وتستمر ؟

وأبطال الأساطير آلهة أو شخصيات تقترب من الآلهة فى صفاتها وتنظم القصص الأسطورية حول اله أو عدد من الآلهة .

وما تنسبه هذه القصص من أعمال أو صفات خارقة للعادة ، كان جزءا من عقائد الناس فى الأزمان الغابرة .

ثم أن الممارسات الدينية والاعتقادية ، كانت تؤدى فى اطار الظنون الأسطورية .

وكانما هذه القصص هى وعاء الأديان (غير السماوية) (٢)التى كانت تقوم على أساس تعدد الموجودات (الآلهــة) للكون والحيــاة . هؤلاء العلماء يذهبون على نحو عام الى تأكيـد أهمية الأسـاطير ، بالنسـبة لمادة الفولكلور وبالنسبة لأصولها الأولى .

وهم يزعمون - على سبيل المثال - ان الوطن الأصلى للثقافات الأوربية القـديمة ، وطن آرى - هو الهند - وانه قـد انطلقت منه هجـرات بشرية ، وانتشرت معها أساطيرها وشعائرها، لكنها تناثرت ، وتغيرت ، مما أدى الى اصـابة اللغة السـنسكريتية (الآرية الهنــدية) التى حملوها معهم باصـابات من التحريف والتغيير - أو الاعتلال - وذلك التغيير قد أدى بدوره الى تغيير المعانى الأصلية للكلمات ، وعند هــذه المرحلة - أى مرحلة اعتلال اللغة - نشـأت الأساطير القديمة فى أوربا ومثالها الأســاطير الاغريقية .

وكان ماكس موللر ، مثلا ، عالم لغويـات سنسكريتية ، يفسر الأساطير تفسيرا لغويا ، ويستخدم المنهج اللغوى المقارن فى دراستهــا - وعلى سبيل المثال - نجده فى كتابه « أصـل النار وشراب الآلهة » يعتمد فى شرح أسطورة بروميثيوس (سـارق النار وحاملها من عالم الآلهة الى الأرض عالم البشر) على المقارنة بين كلمة Prometheus والكلمة السنسكريتية Prôm atyas ومعناها الثاقب (التى قد تحمل معنى اشـعال النار بالطريقة البدائية عن طريق ثقب الخشب أو تمهيده لذلك - الخشب = الشجرة) .

ومع أن كتابات ماكس موللر عن الأسـاطير تتناول التصورات البدائية لظاهرات الطبيعة ، ومحاولات تفسيرها ، وتضـمين هذه التفسيرات مجموعات من القصص الأسطورى - الا أن نظريته عرفت بالأسـطورية الشمسية Solar Mythology وكلمة Solar مأخوذة من الكلمة اللاتينية Sol ومعناها الشـمس) .. ذلك أن موللر أعطى أهمية بارزة ، للأســاطير المرتبطة بحـالات الشمس .

يقول الأستاذ رتشارد دورسون - أسـتاذ الفولكلور بجامعة انديانا (٣) .

ان ماكس موللر حاول أن يفسر وجـود عنـاصر ثقافيـة بدائيـة (تنتمى الى مراحل التوحش) فى الأساطير الاغريقية القديمة وتبعا لآراء موللر ، فاننا نستطيع أن نفهم هذا الأمر فهما واضحا اذا رددنا الآلهةوالمعبودات الاغريقية الى نظائرها فى الثقافة السنسكريتية

وفى رأى موللر (٤) أن كل الأمم الهندأوربية كانت تنحدر من أصول آريـة وبعد أن هاجرت المجموعات الأوربية من مواطنها الهندية الأصلية تناثرت أساطيرها ولغاتها ، فى شـكل فروع مختلفة - ثم جاء وقت نسيت فيه الأسـماء الأصلية للآلهـة والمعبودات الوافدة فى تلك المواطن الهندية القـديمة ، وأصـبحت تلك المعبودات والآلهة ، تعيش فى الأمثال والعبادات الأسطورية - ثم نشأت حكايات تفسر هـذه الأمثال وتلك الأقوال الأسـطورية - وهذه الحكايات أصبحت هى الأسـاطير .. وهكذا ولدت الأسطورة فى اعتلال اللغة (٥) أو مرضها

ويقول ماكس موللر :

« أنى أنظر الى شروق الشمس وغروبها ، والى مجىء النهار والليل كل يوم ، والى المعـركة الناشئة بين الظلام والنـور ، والى الدرامـا

الشمسية بسائر تفاصيلها ، والتى تتم كل يوم ، وتتوالى على مدار الشهور والسنين ، وعلى اتساع السماء والأرض ــ أنظر الى ذلك كله) باعتبار انه الموضوع الرئيسى فى الميثولوجيا الأولى Principal subject in Early Mythology.

هذا وقد بدأ موللر فى نشر آرائه التى أثارت جدلا شديدا ، بعد عشر سنوات أو نحوها من ظهور مصطلح فولكلور فى الرسالة التى بعث بها تومز الى صحيفة الأثنيوم فى أغسطس ١٨٤٦ ٠

أى أنه بعد سنوات من ظهور آراء العالمين الألمانيين جريم ، فى مجال هذا العلم الجديد ــ الذى أسساه ــ ونعنى به الفولكلور ــ وبعد سنوات قليلة من وصول تأثيرها الى انجلترا ، بدأ فى لندن ، العالم الألمانى الأصل ماكس موللر والانجليزى الاقامة ــ يواصل دراسة الأساطير التى بذل فيها يعقوب جريم جهدا مرموقا ، وذلك فى البيئات الجامعية والعلمية الانجليزية ٠٠ ومن أعلام المدرسة الاسطورية أيضا عالم المانى شهير هو كون Franz Felix Adalebert Kuhn (١٨١٢ ــ ١٨٨١) وهو عالم لغويات هند أوربية وعالم أساطير ، وأحد مؤسسى الدراسات الأسطورية المقارنة ٠

واذا كان موللر قد رأى أن حالات الشمس هى أهم موضوعات الأساطير القديمة، فان «كون» يرى أن الرعود والبروق هى أهم هذه الموضوعات ٠

ويقول عالم المانى آخر هو شفارتز Schwartz ان العواصف المحملة بالرعود كانت أهم الموضوعات التى تدور حولها الأساطير القديمة ــ ذلك أنها ظاهرات طبيعية رهيبة ، ترتبط فى الذهن البدائى بالقوى غير المنظورة الجبارة

وبالاضافة الى ما قاله ماكس موللر وكون وشفارتز لدينا آراء عالم ألمانى آخر هو فيلهيلم مانهاردت Wilhelm Mannhardt المولود عام ١٨٣١ ــ والمتوفى عام ١٨٨٠) والذى صرف جانبا بارزا من جهده العلمى فى دراسة شعائر الحصاد وضم المحاصيل وصناعة الأشربة (الأنبذة) ومتابعة ما قد يتصل بها من ظن خرافى أو قصص اسطورى وكان مانهاردت متأثرا أول أمره ، بآراء جريم وكون وشفارتز » ، الا أنه اتخذ موقفا ناقدا لمنهج المدرسة الأسطورية السابق وتأثر كذلك ببعض آراء علماء الانثروبولوجيا وتفسيراتهم للمأثور الشعبى ٠

وفى ايطاليا ، أصدر أحد العلماء المتأثرين بآراء موللر ، كتابا ضافيا يقع فى جزأين ، بعنوان «الأساطير الحيوانية أو خرافات الحيوان» Zoological Mythology or the Legends of Animals.

وكان ذلك عام ١٨٧٢ ــ واسم هذا العالم هو Angelo De Gubernatis ــ تقصى فى كتابه الأساطير التى تدور حول تجسيد الآلهة والمعبودات القديمة فى شكل حيوانات وذهب الى أن هذه الآلهة المتخذة هيئة الحيوان ، انما تعود فى أصولها الأولى الى آلهة آرية (هندية)

ومن مجمل الآراء التى قالها علماء المدرسة الأسطورية :

أولا : أننا نجد فى الثقافات الأوربية وغيرها رواسب أسطورية ، تعود الى منابع أصلية ، وقد نستطيع أن نعيد بناء الأنظمة الأسطورية ، من جمع هذه الرواسب ، ومقارنتها ، وتبويبها ٠

ثانيا : أن الأساطير ، هى وعاء الديانات قبل الوحدانية ، وهى أيضا أهم ابداعات الذهن البشرى فى مراحله الثقافية الأولى

ثالثا : أن الظاهرات الطبيعية الخارقة للعادة كانت المحور الذى دارت حوله أقدم الأساطير ومن هذه الظاهرات شروق الشمس وغروبها ، وشروق القمر وغروبه والخسوف والكسوف ، وحدوث العواصف المرعدة ، السحب ، وما اليها

رابعا : أن الهند ، كانت هى الموطن الأصلى للثقافات الهندأوربية ــ التى تفرعت منها الثقافة والأساطير الاغريقية ثم انحدرت منها الأساطير والثقافات الجرمانية والأوروبية المتصلة بها ٠

خامسا : أن الدراسة اللغوية المقارنة تستطيع أن تسعفنا فى ادراك دلالات الأساطير وتكوينها، بل منابعها الأولى

« المدرسة الشرقية »

رأينا أن المدرسة الأسطورية ، ترى أن التشابه الموجود فى الموروثات الشعبية انما سببه وحدة الأصل (الجنس البشرى) أو وحدة الموطن الثقافى الأول (الآرى) ٠

غير أن هذا الرأى ، ما لبث أن وجد من يتوسع فيه أو يعارضه — فى أكثر من اتجاه — فقد زاد عليه أتباع المدرسة الشرقية التى قادها العالم الألمانى « تيودور بنفى » وأتباعه من أنصار تلك المدرسة ، وعارضه رواد من علم الأنثروبولوجيا فى القرن التاسع عشر ونخص منهم « تايلور وأندرولانج » — وقدموا فى تقييد المذهب الاسطورى ، ما نعتبره نظرية المدرسة الانثروبولوجية فى الفولكلور — وهى التى سنتحدث عنها فيما بعد ٠

أما المدرسة الشرقية ، وهى التى قادها تيودور بنفى Theodcr Benfey (١٨٠٩ — ١٨٨١) فترى أن التشابه الموجود بين الحكايات الشعبية على اختلافها انما يرجع الى أنها تعود الى أصول هندية قديمة ، وانها هاجرت من الهند عبر الشرقين الأدنى والأوسط وانتشرت فى أوربا ، عن واحد أو أكثر من طرق التجارة والهجرات ، والعلاقات الحضارية ، التى كانت تصل بين الهند القديمة — وغرب آسيا وجنوب شرق أوربا ٠

وعلى ذلك فالتشابه الموجود بين هذه المأثورات الشعبية القصصية لا يرجع الى قرابة قامت بين أجناس بشرية ، وانما يتصل أوثق الاتصال بالعلاقات التاريخية والحضارية ، التى سمحت بهجرات المادة الثقافية وسمحت أيضا باقتراضها هنا أو هناك ٠

ويرى « بنفى » أن العلاقات التاريخية الحضارية ، قد مرت بمراحل مختلفة ، فيها مراحل الاشتباك بين الحضارة الاغريقية وحضارات الشرق الأدنى ، ومرحلة الانتشار المقدونى (الفرد المقدونى — فى اتجاه الهند) (والعصر الهيلينى الذى تبعه فى نهاية القرن الرابع الى القرن الثانى قبل الميلاد) ثم مرحلة انتشار الحضارة العربية (الشرق الأدنى) الى أوربا ، ومرحلة الحروب الصليبية ٠

هذا ويطلق « الكزاندر كراب » فى مؤلفه « علم الفولكلور » فى وصف المدرسة الأدبية على المدرسة الاستشراقية التى قادها تيودور بنفى (٦) يغلب عليها رد فعل مضاد للمدرسة الاسطورية التى فسرت الحكايات الشعبية على أنها نشار detritus (٧) فى الأساطير الهند أوربية ، رأت المدرسة الانثروبولوجية أن الحكاية الشعبية هى Fossil Remains بقايا متحجرة من ثقافات الماضى السحيق (٨) ، وان خير تفسير للحكاية الشعبية ، سنجده فى نطاق ممارسات الجماعات البدائية ذلك أن الحكايات تستبقى العادات والطقوس والمعتقدات التى درست وانتهى استعمالها ، وأعلام المدرسة الانثروبولوجية وهم « لانج » «Anderw Lang و « ماك كلوتش » Mcclloch وجوم Gomme وفون ديرلاين Vonderleyen فى الفولكلور وتايلور Tylor وفريزر Frazer فى الثقافة العامة وجدوا دليلا على آرائهم فى الحكايات ، فى أن حكايات العصور الوسطى لها نظائر تكاد تكون متطابقةمع حكايات الجماعات المتوحشة (البدائية) ويرى **اندرولانج** أن نمط التطور العام للحكاية الشعبية هو أولا : أن الحكاية الأصلية التى تتألف من عددمن الموتيفات (العناصر المتكررة) والناشئة فى الجماعات البدائية تتطور الى **ثانيا** : حكاية شعبية ذائعة ومتداولة بين الفلاحين — وهذه الحكاية يمكن أن تتطور الى **ثالثا** : حكاية تدور حول البطل شبه حقيقى أو **رابعا** : : الى نص أدبى أو أن تتطور حكاية الفلاحين **الى ثالثا ورابعا** ٠

وبينما تعترف المدرسة الأسطورية بأن الحكايات الشعبية كثيرا ما تنتشر من جماعة شعبية الى جماعة أخرى ، فان هذه المدرسة تميل الى تفسير العناصر المتشابهة فى الحكايات الشعبية ، وخاصة تفسير التشابه فى الموتيفات الى تعدد الأصول

والانثروبولوجيون يرون ان الناس جميعا يمرون بمراحل التطور نفسها وانهم يجسدون

تفاصيل هذا التطور فى الحكايات التى تتطابق نصوصها أو تتشابه ، هنا وهناك ، وهم يهتمون بتقصى العناصر والتفاصيل الثقافية الموجودة فى هذهالحكايات وردها الىمنابعها فى الحياةالبدائية وتتمثل النقط الضعيفة فى النظرية الأسطورية الفولكلورية فى عجزها عن الاعتراف بالاختلافات بين الثقافات والشعوب (الأجناس) والتأثير المتقاطع بين الثقافات والابداع — وبالاختصار عدم الاعتراف ان كل حكاية ينبغى أن تدرس مستقلة ، باعتبارها ابداع فردى
an individual product

نظرية الانتشار : diffusion

هى القائلة بأن التشابه فى الحكايات ، والتشابه فى عناصرها — الذائعة فى مختلف البلاد — سببه انتشارها من مركز مشترك

ومثلا كان الرأى المستقر لفترة طويلة هو أن العديد من الحكايات الأوربية — وخاصة حكايات الجان — نشأت أول ما نشأت فى الهند ثم هاجرت منها غربا الى أوربا — والنظرية الانتشارية تتعارض مع نظرية تعدد الأصول الأولى التى ترى أنه قد تنشأ حكايات متشابهة ، فى أماكن متباعدة ، ولكن نشوئها يتم فى استقلال بعضها عن بعض · وسبب ذلك أن الانسان واجه ظروفا بيئية متشابهة — والفولكلوريون ، الآن يرون أن النظر الصحيح هو الذى يجمع بين الانتشارية وتعدد الأصول الأولى — ولهذا ينبغى أن ندرس كل حكاية فى استقلال عن غيرها ·

وهناك مقاييس ينبغى مراعاتها لنعرف ما اذا كانت حكاية بعينها ثمرة الانتشار أم كانت ثمرة النشأة المستقلة فالحبكة Plot القصصية العامة فى الحكاية لا تكون مؤشرا يدل على انتشاريتها بينما قد تكون العناصر التى ليس لها علاقة بحبكة القصة (فكرتها الأساسية) دالة على هذه الانتشارية فمثلا الحكايات الدائرة حول تقديم طفل قربانا

قد تنشأ مستقلة فى هذه الجماعة أو تلك ولكن جزئية عودة الحياة الى الطفل القربان قد تدل على انتشاريتها فقد نسمع عن عودة طفل للحياة فاذا به يلعب بتفاحة (حكايات انجليزية وفرنسية) أو يلعب ببرتقالة (حكاية ايطالية) أو يعابث ضوء الشمس (فنلندية) مما يدل على ان هذه الحكايات جميعا جاءت من أصل مشترك ·

وهناك موازين أسلوبية أو شكلية ، تبدو فى صياغة نصوص الحكاية ، وترتيب عناصرها (موتيفاتها) وكثيرا ما تفيدنا الاشارات التاريخية أو البيئية أو اللغوية الموجودة فى الحكايات المتشابهة وقد تعيننا على تحديد انتشاريتها أو صدورها عن مصادر متعددة ·

وأخيرا فان دراسة الصور المستحدثة للحكاية الشعبية بالمنهاج التاريخى الجغرافى نستطيع أن نحدد مكان مصدرها الأول وتبين ما اذا كانت هذه الحكاية حكاية مهاجرة انتشرت فى موطن أصلى الى مواطن استقبال الهجرات ، أو اذا كانت قد نشأت من مصدر مستقل بذاته ·

وتنتشر الحكايات كالعناصر الثقافية الأخرى بواسطة الغزو والاستيطان والأسر والتجارة والزواج من الخارج ، والهجرة واللجوء والبحارة والكتابات ذات القداسة التى تتجه الى مخاطبة الانسان حيثما كان ، والمخالطة ورحلة الجماعات غير المستقرة كالبدو والغجر ·

« المدرسة الأنثروبولوجية »

غير أن المدرسة الأسطورية بالذات ، وما جاء بتوسع على أساسها من آراء فى التشابه الموجود بين المادة الفولكلورية ، قد تعرضت لنقد شامل ، ومراجعة ، على أيدى المدرسة الانثروبولوجية ، خاصة « تايلورو اندرو لانج »
واذا كانت المدرسة الأسطورية تفسر الفولكلور على أنه البقايا المتناثرة من الأساطير الهند أوربية ، فان المدرسة الأنثروبولوجية ترى ان الحكايات الشعبية العامة بقايا متحجرة (حفريات) راسبة فى ثقافات الماضى السحيق وأن أصوب منهاج لشرح الحكايات الشعبية أن نفسرها على ضوء ممارسات ومعتقدات ومأثورات الجماعات البدائية ذلك لأن الحكايات الشعبية،

تحتفظ فى رأيهم بالعادات والشعائر والمعتقدات التى تم دحضها وانتهى توظيفها لأغراضهـــا الأصلية والىذلك أشار سير ادوارد بورنت تايلور Sir Edward Burnett Tylor وهو أحد رواد هـــذه المدرسة الذين أثروا بكتاباتهم على عمل الفولكلوريين لفترات غير قصيرة . ومن كتاباته المهمة « الثقافة البدائية » (٩) (بحث فى تطور الميثولوجيا ، والفلسـفة والدين واللغة والفن والعادات) وقد صدر عام ١٨٧١ وأعيد طبعه عدة مرات بعد ذلك) وكتـابه (١٠) بحوث فى تاريخ البشرية الصادر عام ١٨٦٤ ومختصـرة الانثروبولوجيا (١١) الصادر عام ١٨٨١ وكان تايلور قد جمع كمية كبيرة من المواد الوصـفية الخاصـــة بأسـاليب الحياة والأفكـار والفن ، عند عدد من الشعوب التى يبعد بعضـــها عن بعض ــ وحين نظر فى هـذه المواد انتهى الى أن هناك قدرا غير قليل من التشـــابه فى تراثها . وان ذلك يرجع الى وحدة الطبيعة البشرية ووحدة مسار التطور فى الثقافة الانسانية .

ويبدو هذا التشابه بوضوح عندما نقـــارن موروث الجماعات البدائية وموروث الجماعـات المتحضرة ونلاحظ وجـود تطابقـــات بين هـذا الموروث وذاك وخاصـــة هذا التطابق والتماثل بين الموجود من مأثورات بدائيـة وموروثات فى الجماعات المتحضرة .

واذا كان تايلور قد أبرز فكرة وجود البقايـا المترســـبة من الماضى السحيق فى المأثـورات الشــعبية المعاشـة الحيـاة ، فان أندرولانج (١٨٤٤ ــ ١٩١٢) قد قام بتطبيق هذا الرأى فى الحكايات الشعبيةومن أهم مؤلفاته (العادات والأساطير) (١٨٨٤) والسحر والدين .

ويرى أندرو لانج أن التطور العام للحكـــاية الشعبية قد جرى على النحو التالى :

أولا : ان الحكاية الأصلية المؤلفة من موتيفات عدة ، والناشئة فى مجتمعات متوحشـــة ، قـد تطورت فأصبحت **ثانيا :** حكايات فلاحين تتـطور بدورها الى أن تصبح **ثالثا :** حكاية تدور حول بطل شبه واقعى أو تتطور الى حيث تصـــبح **رابعا :** حكاية أدبية .

وعلى هذا النحو ، فبينما تقر المدرســة الأنثروبولوجية عـــامة بأن الحكايات تنتشـر فى جماعة بشرية الى جماعة أخرى ، الا أنهـــا تفسر التشـــابه الموجود بين عدد من الحكايات وعدد من جزئياتهـــا المتكررة ، على ضـــوء نظـرية تعـدد العـروق أو تعدد الأصـــول Polygenesis ذلك أن أنصار هذه المدرســة يعتقدون أن الأجنـاس البشرية جميعا قد مرت بمراحل التطور نفسها وانها قد جسدت تفاصيل تطورها ، ذاك ، فى حكايات متشابهة .

ومن أهم الأمور عندها ، أن نتقصى عنـاصر الحكاية وجزئياتها ونردها الى الحيـاة البدائيـة والى ثقافة الجماعات البدائية .

ومدارس الفولكلور التى أشرنا الى تواليهـا فى القرن التاسع عشر ، قد تكاملت بظهـــور المنهج الجغرافى التاريخى ــ المدرسة الفنلندية .

« المدرسة الفنلندية »

اذا كان علم الفولكلور ، قد ولد فى المانيا ، وكان تأسيسه منسوبا الى الأخوين جريم ، فان الدراسات الفولكلورية ، قد ذاعت على نحو مميز فى بلاد الشمال الأوربى كالدانيمرك ــ والسويد وبلغت درجة عالية من التميز ، بين أيدى العلماء الفنلنديين ، بحيث أصبحنا نلحق بهم ، انشاء المنهج الجغرافى التاريخى فنجعله مرادفا لكلمة « المدرسة الفنلندية» وقد دعت الظروفالطبيعية والسياسية والتاريخية الى أن يصبح الفولكلور فى فنلندا ، هو الثقافة القومية ، ويصبح الأدب الفولكلورى هو الأدب القومى ، وتصبح مناهج البحث فيه ، هى أبرز مناهج البحث فى عناصر تلك الثقافة ، ويهمنا أن نشير الى ناحيتين :

الأولى : تشملأبرز علماء الفولكلور فى فنلندا وأعمالهم

والثانية : تشمل تقديما عاما لمنهجهم .

وعند حديثنا عن أبرز الفولكلوريين فى فنلندا ، وأبرز ما بذلوه من جهد ، ينبغى ان نبدأ بالاشارة الى الجمعية الأدبية الفنلندية التى اسسها فى عام ١٨٣١ جماعة من شباب أساتذة الجامعة وكان واضحا ان الدافع الذى دعاهم الى انشائها انما كان دافعا وطنيا ، ذلك أن فنلندا كانت خاضعة للحكم الروسى القيصرى ، وكان من هدف الذين أنشأوا الجمعية الأدبية الفنلندية ، اذكاء ثقة الفنلنديين فى لغتهم القومية ، وآدابهم القومية ، وأسلوب حياتهم الخاص ، ومع أن الجمعية ، كانت تنادى بالاهتمام بالأدب الرفيع والادب الشعبى ، الا أنها ركزت الجانب الأوفى من جهدها على فولكلور فنلندا فقد بادرت فى عام ١٨٣٥ الى **توجيه نداء الى سكان المناطق الريفية تدعوهم فيه الى أن يجمعوا مواد الفولكلور ويبعثوا بها اليها كما أنها أخذت تقدم المنح المالية للطلاب ، وترسلهم الى المناطق المختلفة من فنلندا ، وتكلفهم بجمع المواد الفولكلورية — منذ سنة ١٨٤٠ أخذت تصدر مجلتها Suomi التى تظهر بانتظام حتى الآن • وتنشر فيها نماذج فولكلورية مثيرة ودراسات علمية لهذه النماذج والمواد •**

وفى عام ١٨٨٤ ، أنشأت الجمعية الأدبية لجنة خاصة من بين أعضائها للدراسات الفولكلورية وظلت منذ انشائها مهتمة أعظم الاهتمام ، بثلاثة أمور مهمة ، أولها : جمع مواد الفولكلور التى وصل عدد نماذجها الى سنوات قليلة ماضية الى ما يزيد على المليونى أنموذج وثانيها : تصنيف (أرشفة) هذه المواد طبقا لمنهج محدد • وثالثها : دراستها •

ومن أبرز الفولكلوريين الياس لونروت Elias Lonrot (١٨٠٢ — ١٨٨٤) الذى يعتبر أهم جامع وناشر للفولكلور الفنلندى وقد درس لونروت الطب وفى أثناء دراسته أخذ يهتم بجمع نماذج من الفولكلور (المأثورات الشعبية) التى كان يلتقطها من الميدان Field
كما أخذ ينشر بعض هذه النماذج مبتدئا بنماذج من الأغانى الذاتية Lyric Songs ، ومهتما بعد ذلك بأغانى قصص البطولات التى أصدر منها مجموعة — هى أهم ما اشتهر من ملاحم الأدب الشعبى الفنلندى التى ظهرت فى أول طبعة عام ١٨٣١ ، والتى ظل لونروت يزيدها الى أن أصدرها فى طبعة أكبر حجما واخطر أثرا ، وبعنوانها المعروف فى الدراسات الفولكلورية (الكاليفالا) (أرض البطل كاليفا) وكان ذلك فى سنة ١٨٣٥ •

ولم يقف جهده عند الأغانى الملحمية ، بل نشر لونروت مجموعة من نماذج الشعر الغنائى Lyric Songs بعنوان Kanteletar سنة ١٨٤٠ ومجموعة من الأمثال الفنلندية (٧ آلاف مثل) عام ١٨٤٢ ، ومجموعة من الألغاز الفنلندية حوالى الالفى لغز فى عام ١٨٤٤ •

ويصل حجم الكاليفالا فى صورتها الأخيرة الى ما يربو على الثلاثة والعشرين ألف بيت من الشعر تنظمها خمسمائة أغنية ملحمية وكان لونروت قد تلقى هذه الأغانى الملحمية من أفواه العامة فى مناطق متعددة من ألمانيا ، ثم شرع يرتبها فى حلقات ، تدور كل واحدة منها حول بطل من أبطال الملحمة — ثم أنه أضاف الى النصوص التى جمعها من الرواة ، جانبا من النصوص ، كتبه هو ويصل الى ٦ فى المائة من مجموع أبياتها •

وهكذا ، فان لونروت قام بجمع مادة « الكاليفالا » الأساسية من أفواه رواتها ثم قام بتصنيفها وترتيبها وفقا لما ظنه ترتيبا صحيحا يكشف عن وحدتها الداخلية ، ثم أنه ربط بين أجزائها أو استكمل بعض أجزائها ، بأبيات من وضعه هو •

وبعد « الياس لونروت » يأتى تلميذه « كارل كرون «Kaarlekrohn » ١٨٨٣ — ١٩٣٣) الذى عين أول أستاذ للفولكلور المقارن فى جامعة هلسنكى •

وكان كرون قد بدأ منذ كان تلميذا يجمع الحكايات الفولكلورية (التى بلغ عدد النماذج التى جمعها عندما كان كرون فى العشرين أو

نحوها ثمانية آلاف حكاية) وذلك فضـلا عن نماذج المأثورات الشعبية الاخرى (الأمثـال ـ الالغاز ـ الأقوال السائرة الخ) •

ولعل أهم ما أنجز من أعمال ، هو الجانب الدراسى النظرى ، ومحاولة الوصـول الى منهج لتصنيف المادة الفولكلورية ففى سـنة ١٨٩٠ ، وضع تصورا للدراسات الفولكلورية على النطاق العالمى ، التى رأى أن تعتمد على أكبر قدر ممكن من مواد الفولكلور المجموعة فى العالم ومثل هذا التصور يشمل تصنيف وفهرسة Classification and Catalcguing المأثورات الموجودة فى المخطوطات والأرشيفـات وغيرها من مصادر المواد الفولكلورية المجموعـة بالفعل ، كما يتضمن هذا التصور الوصول الى نظرية لدراسة تلك المواد •

وعالم الفولكلور الفنلندى الثالث هو « آنتى آرنى «Anti Aarni » (١٨٦٧ ـ ١٩٢٥) الذى طور وأتم المنهج التاريخى الجغرافى وقـد استطاع آرنى أن يصنف كل الحكايات الشعبية المعروفة الشهيرة فى أوربا ، ويعطى كل واحدة منها رقما مميزا ، بحيث يسهل الرجوع اليهـا طبقا لفهرس الطراز Type Index الذى وضعه Stith Thompson وهذا الفهرس وسعه بعد ذلك وأصبح فهرس الطرز المعـروف فى الدراسـات الفولكلورية هو فهـرس (آرنى تومسون » •

وطبقا لهذا الفهرس ، قام آرنى بفهرسـة الحكايات الفنلندية وألغاز اسـتونيا والخرافات الفنلندية ،وكان آرنى مؤمنا بأن الحكاية الشعبية لاتعيننا على دراسة الأسطورة أو غيرها ما لم نحدد تاريخها بواسطة البحث المقارن •

وقال « آرنى » أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الموتيفات هى العناصر ذات البقاء من الحكايـة وأن الرأى عنده هو أن لكل حكاية شـعبية مكوناتها الخاصة •

وقد أثبت آرنى صحة رأى بنفى ، الخـاص بالموطن الأصلى للحكايات الشـعبية الأوربيـة (قول بنفى ان الهند هى هذا الموطن قول صحيح فى نظر آرنى) ولكنه أثبت ان هناك أيضـا حكايات شعبية ، نشأت فى أوربـا ذاتها أثنـاء عصورها الوسطى •

★ ما هى أهم الملاحظات الناتجة عن الاشارة الى تعدد مدارس الفولكلور وتواليها ؟

ـ تظهر الاشـارات التى أوردناهـا عن مدارس الفولكلور على ما يلى :

١ ـ ان ميلاد هذا العلم ، قد بدأ مع ميلاد ونمو عدد من العلوم الأخرى فى أوربا أثنـاء تاريخها الحديث ، ومنها علوم اللغة ودراسـة لهجاتها وألفاظها وصوتياتها وعلوم الاجتمـاع والتاريخ ، ودراسة الثقافات •

٢ ـ ان منـاهج جمع مـادة الفولكلور ودراستها ، قد تأثرت كذلك باستقرار بعـض المناهج المهمة فى العلوم الأخرى كالمنهج المقارن (الذى استعاره بعض الفولكلوريين من الدراسات اللغوية والاجتماعية ودراسات الثقافات) •

٣ ـ انه فى سياق القرن الماضى ، تجمعت فى بعض مراكز البحث الجـامعى والعلمى فى أوربا ، كميات كبيرة من نماذج المأثورات الشعبية ونماذج الفولكلور ، المستقاة من بيئات محليـة واقليمية ، ومن ثقافات أوربية وآسيوية وأفريقية وأمريكية واسترالية أى من ثقافات الاجنـاس البشرية على اختلافها •

٤ ـ يتضح لنا كذلك أن نمو علم الفولكلور يعتمد (أ) على الجمع الميدانى لنماذج المأثورات المتداولة (ب) تصنيفها وفهرستها (ج) الفحص عنها واستنباط النتائج منها •

الهوامش والمراجع :

(١) Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, (Fnunk and Wagnalds

(٢) الميثولوجيا والاصول الاولى للفولكلور .

(٣) صفحة ٦٢ من
The Study of Folklore by Alan Dundes
مطبوع ١٩٦٥ فى الولايات المتحدة الامريكية ــ عـــدد الصفحات ٤٨٢ .

(٤) من دراساته : Natural Religion.
On the philosophy of Mythology.

(٥) ص ٢٠٨ من كتاب (الهند ماذا تستطيع أن تعلمنا ؟ سلسلة محاضرات ألقيت فى جامعة كمبريدج والكتاب مطبوع فى نيويورك عام ١٨٨٣ .
India : what can it teach us ? A course of lectures delivered before The University of Cambridge

(٦) ص ٦٤ من معلمة الفولكلور مادة
Anthropological School

(٧) فى الجيولوجيا detritus نثار الصخور .

(٨) فى الجيولوجيا Fossil بقايا كائنات حيوانية أو نباتية متحجرة .

(٩) Primitive culture : researches into the Development of Mythology, philosophy Religion, Language, Art, Customs.

(١٠) Researches into the Early History of Mankind.

(١١) Anthropolgy (A Handbook.



فاروق خورشيد

١ — على الرغم من النسيج العريض الذى تكونه الوحدات والشخصيات والمواقف الكلمات التى تنطبق عليها كلمة فكاهة الا أن لهذا المصطلح معنى محددا تجسده واضحا فى أذهاننا وضوحا كاملا ، رغم كثرة المصطلحات العلمية المتعلقة بهذه الجزئيات المتعددة التى تكون هذا النسيج العريض الذى نطلق عليه مصطلح الفكاهة ·· فالواقع أن كل ما يسبب الضحك فكاهة سواء كان هذا الذى يسببه مفارقة لفظية أو عيبا خلقيا ، أو خروجا سلوكيا أو حدثا خارجا عن المألوف أو مأزقا مؤلما · أو تناقضا صريحا لمواضعات حياتنا سواء كان هذا الذى يسببه طرافة عارضة أو حدثا مسببا للسعادة أو مسببا للألم المر · وسواء كان هذا الذى يسببه سخرية لاذعة أو قدحا صريحا ، أو مجرد ملاحظة وايماءة لا تسعد أو تؤلم على السواء ·· فحين نتحدث عن الفكاهة اذن فلسنا نتحدث عن شىء واحد ، وانما نحن نتحدث عن عدة أشياء تختلف فى أسبابها وطبيعتها ، ولكنها آخر الأمر تقع تحت الاسم نفسه وتدور فى فلك المصطلح نفسه ·

وقد عرف الأدب العربى فى مختلف عصوره أنواعا متعددة من مكونات هذا النسيج الذى نسميه الفكاهة ، عرفها فى شعره وعرفها فى نثره على السواء ، وامتلأت دواوين الشعر العربى منذ العصور الاولى بألوان السخريه من الأعداء حدا وصل بالشعر العربى أن يكون من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء • وهو فن يعتمد على السخرية من الخصم سخرية حادة تخرج بالأمر من حد السخرية أحيانا الى حد الاقذاع والايذاء • وبدلا من ان يثير الضحك فأنه يثير الكراهية مرة ، والاشمئزاز مرة ولكنه آخر الامر يعتمد اعتمادا كبيرا على ابراز عيوب الخصم وتجسيدها لتجريحه والانقاص من شأنه •• ولعل هذا هو ما دعا المترجمين العرب القدماء لارسطو أن يترجموا مصطلح (الكوميديا) بفن الهجاء •• وعرف الشعر أيضا قصائد المجون وعرف الشعراء المجان كما عرف قصائد الظرف ، وعرف الشعراء الظرفاء • وهذان النوعان من القصائد والشعراء عرفتهم الأيام المسترخية فى عمر الحضارة العباسية ، أيام الحال الوافر والأرض الممتدة ، والفراغ الذى يسمح بمجالس اللهو والمجون والظرف ، فى قاعات الخلفاء والأمراء والأثرياء من بنى العباس •

وهذا اللون من الشعر — أو ان شئنا الدقة هذه الألوان من الشعر ، امتدت من الأقوال الظريفة ذات الدعابة البريئة الى أقذع ألوان التهكم والسخرية من المحرمات ، والعبث بالحرمات ، والخروج عن المألوف ، واستنباط كل ما هو شاذ وغريب فى القول والفعل جميعا •

وكذلك حفل النثر العربى ، بثروة ضخمة من الأعمال التى تقع تحت اصطلاح الفكاهة ، ابتداء من النوادر المنتشرة وبكثرة فى كل كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، الى الأعمال الكاملة التى قامت أساسا على السخرية والفكاهة ، اما من اللفظ ، واما من الموقف ، واما من الشخصيات المبتدعة ابتداعا للوفاء بهذا الغرض •• ولعلنا نشير هنا الى كليلة ودمنة ورسالة التربيع والتدوير وبخلاء الجاحظ والمقامات ، وكتاب سيبويه المصرى ، وكتاب (الفاشوش) لابن مماتى كما نشير الى حكايات جحا وأشعب المتحملة ، وأخبار الحمقى والنوكى ، وكتب البلهاء والدراويش •

ولو أننا نستطيع أن ندرج الأعمال الأخيرة فى مضمار الانتاج الشعبى بالاضافه الى الحكايات الساخرة فى الف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التى تحمل الى جوار ما يملؤها من سخرية حكمة الشعب وقوة حسه بالمفارقة ، وبالمواقف المتناقضة التى هى سمة الحياة ، والتى يخفف أدراكها من جدية معاناة الحياة ومشقاتها ••

٢ — ونحن لم نقصد بهذه المقدمة أن نعدد مواضع الفكاهة فى الأدب الرسمى العربى شعره ونثره ، بقدر ما أردنا أن نلفت النظر الى أن أدباء العرب ، على اختلاف العصور وفى مختلف الأجزاء من الوطن العربى عرفوا الفكاهة ، واستخدموها وأجادوا فنونها المتعددة ، وأدلوا بدلوهم فى استحداث هذا النسيج العريض المختلف الألوان والذى نطلق عليه مصطلح الفكاهة •• وليس من شك أن هذه الاستجابة منهم لهذا الفن تعنى تعبيره عن مزاج أصيل تكون على مدى العصور عند شعوب العربية وكتابها ومفكريها • واذا كان هذا المزاج قد وجد متنفسه فى الأعمال الرسمية للأدب ، وكذلك فى المتفرقات الشعبية المتداولة فى المجتمعات الشعبية كألف ليلة وليلة ونوادر جحا وأشعب والمؤلفات التى ذكرناها سالفا وكذلك فى حكايات النوادر والنكت والحواديت والأمثال ،فمما لاشك فيه أن الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسير الشعبية قد حظيت الى حد كبير بتغلغل هذه الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة وملفتة •• فهذه الأعمال — وان اعتمدت على أصول حقيقية فى البؤرة الرئيسية التاريخية للأحداث والأبطال ، الا أنها حملت التراكمات الفولكلورية للشعب العربى على مر العصور واستطاعت ان تعكس صراعاته الطبقية والاجتماعية من ناحية، وصراعاته السياسية من أجل البقاء فى عالم متطاحن من ناحية أخرى •

وهى الى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس الشعبى المرهف بقضاياه المتجددة وأهدافه التى



يتلمس الطريق نحو تحقيقها ، استكمالا لوضعه الحضارى - وقياما بدوره الانسانى فى صنع حضارة العالم ٠

ومن هنا لعبت الفكاهة دورا أساسيا فى التصوير القصصى لفن كتابة السير الشعبية ٠

٣ - وتكاد لا تخلو سيرة من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التى هى بطبيعتها شخصية حادة الذكاء ، قادرة على توليد الفكاهة وقادرة أيضا على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل ٠٠ وهذه الشخصية الجانبية تمثل فى الحقيقة الجانب الذى يعتمد على ذكائه ومهارته فى البطولة ، فى الوقت الذى يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية فى هذه البطولة٠ فكأن البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها ٠ القوة والجدية فى جانب ، والحيلة والسخرية فى جانب ، وهما معا يكونان كلا متكاملا يتغلب بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل ، ويخوض معاركه مرة بسلاح القوة الجسدية ومرة بسلاح المهارة والحيلة والذكاء ٠

وهذا التقليد - تقليد وجود معاون البطل صاحب الذكاء والحيلة الى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية - تقليد قديم بدأ منذ سيرة عنترة بن شداد واستمر فى كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة حتى غدا تقليدا متبعا فى كل السير الشعبية العربية القديمة٠٠ ونحن نجد شيبوب الى جوار عنترة ، وعمر العيار الى جوار حمزة البهلوان ، ونجد محمد البطال الى جوار ذات الهمة ، وعثمان بن الحبلى وجمال الدين شيحه الى جوار الظاهر بيبرس، والبطل المساعد يقدم عادة فى كل السير بطريقة تؤكد تفرده ، وخروجه عن المألوف ٠٠ فهو مخلوق بارز مميز ، يحمل من العلامات ما يؤكد ما سيكون له من مميزات عندما يشتد عوده ويأخذ دوره فى البطولةطوال السيرة٠وهذه المميزات هى التى ترشحه لتتم تربيته فى البيئة نفسها التى يتربى فيها البطل ٠٠ أى أن العلاقة بين البطل وبين البطل المساعد تبدأ فى أغلب الأحيان فى مرحلة التكوين لكليهما ٠٠ ويتم تكونهما - البطل ومساعده - معا فى ظروف تجعل التجاوب الذى سنشهده فى باقى مراحل السيرة تجاوبا طبيعيا ومفهوما ٠٠

ففى سيرة عنترة يرتبط عنترة بشيبوب أخيه من أمه ، وتظهر مهارات كل منهما منذ اللحظة التى تبدأ فيها السيرة الحديث عن عنترة أى فى نهاية الجزء الأول من السيرة وبداية الجزء الثانى منها ٠ حيث يعود الصبيان الى الخيام بعد يوم كامل فى الصحراء يرعيان

الأغنام ، وأحدهما وهو عنترة يحمل معه رأس ذئب حاول أن يفتك بما معه من أغنام فقتله بعصاه وفصل رأسه عن جسده وحمل الرأس الى أمه ، أما الثانى أى شيبوب فهو يصيح على أبيه شداد بين البكاء والنحيب ويقول ص ٨١ من الجزء الثانى (يا مولاى اجرنى من رعى الخرفان ففى هذا اليوم قاسيت الموت والأهوال وكدت أهلك من شدة ما ركضت وجريت فى البرارى والوديان ، فوسطهم خروف يجرى كالغزال وكلما سقته وسط الخرفان جفلت يمينا وشمالا ٠٠ وكلما ركضت لأجمعها لا أجد هذا الخروف المكير فاجرى وراءه حتى أعيده بعصاى من جديد وسط الخرفان ، وما ان يصبح وسطها حتى تجفل وتتشتت وقد ظل حالى على هذا كل الصباح وحتى المساء ٠٠ فقال شداد : ويلك هذا أمر كبير من هذا الخروف الحقير فدلنى عليه حتى أذبحه وأريحك منه ولو كان ما بى غنى عنه ٠٠ قال له شيبوب : ها هو يا مولاى يحدق بعينيه الى، فلا رعاه الله ولا حياه وما أكبر (أذناه) ٠ فنظر شداد فاذا به ثعلب فأمسكه وذبحه ، ثم ان شداد التفت الى زبيبة وقال لها اعلمى أن أولادك شياطين فلا تفارقيهم أجمعين) ٠

والموقف الموصوف هنا يعكس أولا شجاعة عنترة وثانيا جسارة شيبوب وسرعته فى الجرى فعنترة هو الذئب وشيبوب هو الثعلب ٠٠ والموقف القصصى نفسه موقف كوميدى لغفلة شيبوب وتعرضه لخطر الثعلب ، وتعريض الخرفان التى يرعاها لخطره أيضا ٠٠ والفكاهة هنا تأتى من المفارقة وهى بمعنى آخر فكاهة موقف وليست فكاهة لفظية ، أو فكاهة السخرية من عيب خلقى أو عقلى ٠٠ ويسرع كاتب السيرة فيقدم لنا منظرا ضاحكا أثر هذا المنظر مباشرة شديد الدلالة أيضا على شخصية بطله ، فعنترة يخالف أوامر أبيه ويخرج لا ليرعى الغنم وانما ليركب الخيل ويتعلم الطعن بالقصب ولم يكن أمامه ما يتمرن عليه سوى عباءته وعباءة أخيه يطعنهما بالقصب حتى ملأهما بالخروق وجعلهما مزقا تالفة ، ويخشى الصبيان العودة بالعباءات التالفة المزقة فيتسلل شيبوب الى مراقد الرعاة حيث يبدل العباءتين المزقتين بغيرهما ٠٠ وتحدث الفتنة بين الرعاة حينما يتكرر هذا الأمر ٠ ثم حين يمزق عنترة كل عباءات العبيد ، يأخذ شيبوب فى ابدالها بعباءات الناس النيام حتى اشتدت الفتنة بين الناس وكثر الاتهام واللغط ، الى أن يغلب النوم شيبوب يوما فلا يبدل العباءات الممزقة ويصبح أمر اكتشافهما متوقعا ، ويتفتق ذهن شيبوب عن كذبة ضخمة يعلل بها تمزق العباءات فيقول لشداد ص ٨٤ ج٢ (أنا أخبرك اننا دخلنا بالاموال الى شعب الوادى وأطلقنا الدواب فى المرعى واذ قد خرج علينا جراد عظيم بليغ حتى سد فم الوادى ، فطلبنا من كل جانب فرددناه بالعبى ، فخرقها ولولا أننا فعلنا تلك الافعال لكان قد ضيع منا النوق والجمال ٠٠ وقال شداد: أتكذب يا ولد ؟ منذ متى رأينا أو سمعنا ان الجراد يفعل بثياب الناس هذا ٠٠ وقال له : نعم وحياتك يا مولاى لأن فيهم جرادة كبيرة قد العصفور ٠٠) والفكاهة هنا تعكس سرعة البديهة والمفارقة فهى مع كونها فكاهة تعتمد على المغالطة الا أنها أيضا توظف فى تحديد شخصية البطلين أحدهما لا يعبأ الا بالنزال والطعان ، والآخر يستخرج الحيلة من أشد المواقف يأسا لينجو بنفسه والبطل معا من المأزق ٠٠ والمواقف التى يلعب فيها شيبوب دورا رئيسيا تتسم كلها بهذه السمات التى تبرز منذ الصفحات الأولى من السيرة ٠٠ فهو لا يعرف حدودا لحيله ومهاراته ، وهو لا يراعى قيمة لعظيم أو ملك ٠ وهو مع هذا كله يعرف من أمور الخبث فنونا متعددة ، ، فهو ماهر فى سل الخيل أو سرقتها وهى مهارة تحتاج الى قدرات تفوق قدرات الانسان العادى لما اتصف به العرب من حرص على خيولها المشهورة وحيطة بالغة فى حمايتها من السرقة ٠ فالاختفاء والتسلل والتنكر والابتكار وقوة الاحتمال صفات أساسية تكون (شيبوب) كتقليد متبع فى باقى السير ، يسميه مبدعو السير باسم (عيار البطل) ٠٠ ونحن نجد هذا الاسم مستعملا كاصطلاح على الشخصية فى سيرة (حمزة البهلوان) ج١ ص ٧ ، حين يرى الأمير ابراهيم الطفل عمر الذى ولد فى غير أوانه يأمر بقتله الا أن الوزير برزجمهر يعتقه من قتله ويقول للأمير ابراهيم بعد أن يتأمل المولود

(ان له ساعدا قويا يخلصه على الدوام عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذه وربه مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل أوقاته ·· فأجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون على الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر ، وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله ») ·

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والخبث ، ثم القادرة على الاقدام على الأعمال التى لا ترضاها صفات البطل · وهى ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيارة)

·· وعمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الأمير حمزة أمر أبوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد فى اليوم نفسه الى الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تيمنا بمولد ابنه ، وتقول السيرة ص٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا فى الشهر السابع اى لم تتم حملها بعد ، فلما رأى أن الأمير يدفع الأموال لآباء مواليد اليوم ركض الى زوجته، وقال لها لدى الآن عساك تأتى بذكر فيكون لنا الخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتى وكيف يمكن أن ألد اليوم والله لم يسمح بعد، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهى تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر أسود فأسرع فى الحال وقطع سرته ولفه بخرقة عتيقة وأسرع الى الأمير) ·

مولد عمر العيار يحمل فى ذاته موقفا فكاهيا ، ولكنها فكاهة غليظة ، وهكذا ستكون فكاهات عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الوقع تكلفهم أرواحهم فى أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بفضل ما بها من سعة الحيلة والقدرة على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل فى تحقيق النصر · مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (**العياق**) الذى نجده مستعملا فى سيرة الظاهر بيبرس ليطلق على أحد الأبطال الجانبين فى هذه السيرة وهو (عثمان بن الحبلى) الذى يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وادخاله فى خدمته فيقال له ص ٢١٨ المجلد الأول : (اصحى) تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحبلة لأنه رجل جبار لا يصطلى له بنار فى أرض مصر وقد أذل أهلها ، وما دأبه الا خطف العمايم ، ولا يبالى من الأكابر أو الأصاغر) ولكن هذا المنع نفسه هو الذى يدفع الظاهر بيبرس الى البحث عن عثمان بن الحبلى ليأخذه فى خدمته ، وتلعب الصدف دورها حتى يلتقى بيبرس بعثمان ، ويحاول عثمان الغدر ببيبرس الا أن بيبرس يتغلب عليه ويضربه ضربا موجعا · ويهرب عثمان الى أمه التى تقدم له الطعام ، ولكنه لا يأكل ويقول لأمه (شيلى يا حبلة فقالت له يا ولدى لأى شيء لم تأكل وأنت قلت أنك جيعان وما هى عادتك وأنت (أبو عياق مصر) وأنت قتلت الولاة وكرشت الوزير فما بكيت) ·· فيقص عليها قصته مع بيبرس فتوصيه بحق (المبرقعة بالأنوار) اى السيدة نفيسة أن يخلص فى خدمة بيبرس ·· والواقع ان مشهد لقاء بيبرس بعثمان ملىء بالمواقف الفكهة منذ اللحظة الأولى ·· فحين يسأل بيبرس السايس عقيرب سايس الأمير نجم الدين أن يبحث له عن سايس يخدمه يدور بينهما الحوار التالى ص ٢٢١ مجلد « ١ » ··

(قال بيبرس : يا عقيرب أريد أن أسألك عن شيء ·· فقال له عقيرب : ماهو يا سيدى ، فقال : أنا مرادى واحد سايس يكون يخدمنى مخصوص حتى اذا ركبت يكون دائما معى وأنا مرادى منك تعلمنى أين تباع السياس ·· فقال له : أتحب سايس خشب والا سمك والاقزاز والا طين ·· فقال له بيبرس : انه من بنى آدم فقال له عقيرب : بني آدم يباعوا يا شلبى ، فتبسم بيبرس من كلامه وقال عقيرب ان بنى آدم خلقهم الله تعالى لا يباع منهم الا العبيد والمماليك وانما السياس أحرار يا شلبى فضحك بيبرس من كلامه) والسخرية فى الحوار هنا من أكبر الظواهر التى تميز سيرة الظاهر بيبرس عن غيرها من السير، ولا يساويها فى هذه الظاهرة الا سيرة على الزيبق، ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى الى أنها تكتب عن شخصيات مصرية · وهى فى

الأجزاء الساخرة تتحول الى أعمـال يقـوم ببطولتها أولاد البلد المصريين من الحسينية ، من سياس وعطارين وخضرية وحمامين وحلوانية وأصحاب حرف . ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم ، فيمتلىء حواره بالسخرية والفكاهة اللفظية ذات الدلالة المرة الجارحة ، كما رأينـا فى الحوار بين سايس ومملوك . وحين يحاول بيبرس العثور على عثمان يعرف عنوانه فى حارة المراغة والقبر الطويل . ولا يغفل كاتب السيرة هنا الفرصة فى العبث ببطله الأعجمى وسط حوارى مصر ، فيسـأل واحدا فى الطريق عن العنوان ص ٢٢٨ (قال بيبرس لرجل سائر فى الطريق ؟ يا أبى أين المراغة التى فيها القبـر الطويل ؟ . فقال له الرجل يا شلبى أنا ماليش قبر لأنى على قيد الحيـاة ولا لى قبر طويل ولا قصير .. فقال له يا أبى هذا اسم حارة بتاع سايس ، فقال له : يا سيدى انت لسانك تركى وأنا مالى معرفة بالتركى) .. والواقع أن الحوار الساخر والفكه يمكن أن يدرس دراسة وافية فى هذه السيرة ، وفى سيرة على الزيبق التى تحتشد به أيضا .. وسنحس أن موقف السخرية من المماليك والمغتصبين من الأجانب للحكم والثروة فى البلاد معلم أساسى ورئيسى للمحاور التى يقوم عليها هذا الحوار . كما أن نجاح هاتين السيرتين فى تعميق الشخصيات الجانبية واعطائها أبعادا انسانية واضحة تيسر للكاتب عناصر من الفكاهة لا تتوافر فى غيرها من سير البطولة الجسدية الخارقة . فهذه السير تدخل بأحداثها فى قلب الشعب نفسه ، وتعتمد البطولة فيها على الذكاء والحيلة أكثر مما تعتمد على القوة الجسدية الخارقة ، فقد تعقد المجتمع وتشابك وأصبحت بالتالى مهارات العقل أكثر بروزا فى البطولة من مهارات الجسد أو المهارات العسكرية ، ولهذا فنحن لا نجد البطل الجانبى فى السير المتأخرة نسبيا بطلا واحدا ، بل يتعدد الأبطال الجانبيون ويكثرون . ففى سيرة الظاهر بيبرس نجـد الى جوار عثمان بن الحبلى شخصية شيحة جمال الدين صاحب ملاعيب شيحة التى اشتهر أمرها بين جماهير الناس كدلالة على سـعة الحيـلة والذكاء . وشيحة جمال الدين يتفوق على عثمان بن الحبلى من حيث القدرات ، فهـو بارع فى التنكر واستعمال البنـج والسـموم وكذلك استعمال أدوات اللصوصية المختلفة التى برع فى استعمالها مشاديد الجبل ولصوصه .. وحين نصل الى سيرة على الزيبق فستصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية وبين المهارة العقلية على السواء . اذ يصبح البطل على الزيبق هـو الفارس وهو العيار فى شخص واحد ، وتصبح حيلة أو مناصفه التى تضحك مصر كلها على عدوه صلاح الكلبى .وتجعل منه سخرية الناس وليدة القدرة على الحرب والضرب ، ووليدة القـدرة أيضا على الاحتيال البـارع بكل صوره وبكل فنونه .. ويسـتعمل البطل السيف والرمح تماما وبالمقدرة نفسها التى يستعمل بها حبال التسـلق وأدوات التنكر والبنج والسـموم ومعنى هذا ان البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفـارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من قهر وظلم على يد حكامه باستعمال ذكائـه وحيلته ، تحميه قلوب البسطاء من الناس من أصحاب الحرف والمهن الصغيرة ، ومما يجعـل مهاراته من نوع المهارات الشـعبية التى تروق عامة الناس ، والتى لابد ان يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه .. ومن هنـا تكثر المواقف الفكهـة أو التى يمكن أن نسميها باسم المواقف الكوميدية . كما تكثر الشخصيات الخارجة عن المألوف أو الشـديدة الخصوصية بحيث تصلح بحكم وجودها لاثارة السخرية أو الضحك أو خلق الموقف المرح . **فشخصية التركى المتغطرس صلاح الكلبى فى على الزيبق ، أو الحمامى الأبلة ، أو اليهـودى أو المغربى الساحر فى السيرة نفسها ، وكذلك ظهور شخصيات جوان والبرتقش الجاسـوسين الصليبيين فى الظاهر بيبرس ، أو شـخصية عقبة شيخ الضلال القاضى المسلم فى الظاهـر والجاسوس الصـليبى فى الأعماق ، وكذلك شخصيات الحمار والخضرى والتربى فى الظاهر بيبرس ، كلها تعطى فرصة ضخمة لخلق المواقف المعقدة أو الحميمة التى تثير الفكاهة** . وكذلك تزخر السير فى هذه المرحلة بالشـخصيات الشريرة ذات الطابع الخلقى المميز كالأعـور

والأعرج والمشوه كحبظلم بظاظا ، وعقيرب في الظاهر بيبرس مثلا ،مما يتيح حركة أكبر لظهور عوامل السخرية أو الفكاهه العملية أو الموقفية الناضجة . وتبرز شخصية الملك الصالح أيوب ووزيره شاهين كزوجي يقدم لنا لونا جديدا وجادا في الفكاهة المستعملة في الظاهر بيبرس فالملك الصالح أيوب ولى من أولياء الله يعلم الغيب ، ويطلع على ما لا يعرفه أحد من بواطن الناس ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف عن علمه الباطن والا ضاعت ولايته ، وكذلك وزيره شاهين زاهد عابد يمسائله في تقواه وفي (وصوله) الى معرفة الغيب ، ويتم الحديث بينهما دائما (بالكناية) فحديثهما له ظاهر وهو ما يفهمه الناس من كلامهما ، وله باطن لا يفهمه الا هما معا ، ومن له مثل مكانتهما في العبادة والزهد ، وهذا يخلق في الحوار متناقضات تحدث الفكاهة اللفظية التي يحبها العوام من أهل مصر كثيرا ، وخاصة اذا اقترنت باستعمال الأسماء المركبة ذات الطابع الفكاهي والتي يطلقونها على من يريدون السخرية منه كشواهي ذات الدواهي وزيطه نطاط الحيطه وأبو جوطه ودقمان ودقه وخنفس وهيضم وغزيه الحبله .. الى أخر هذه الكنى التي يولع بها اولاد البلد وتصبح في حد ذاتها رمزا ساخرا مثيرا للضحك على من يطلقونها عليه .

ونحن نحس أن السيرة الشعبية اهتمت بالمفارقة أقصى اهتمام . فليس كل ظاهر حقيقة لا جدال فيها . بل ربما يخفي الظاهر باطنا مناقضا له كل التناقض ، كما هو الحال في الملك الصالح ولى الله ووزيره شاهين . وكما هو الحال في عقبة قاضي القضاة ، الذي هو جاسوس الصليبيين . وكما هو الحال في شخصية أبو محمد البطال في سيرة ذات الهمة ، وهو الشخصية المتكررة في ألف ليلة وليلة تحت اسم أبو محمد الكسلان الذي تقدمه السيرة في ص ١ « من الجزء السادس من ذات الهمة بقولها (وان الحصين بن ثعلبة السلمى كان له ولدا اسمه عبد الله ولقب بأبي محمد ، وكان والده قد كتبه في ديوان المجاهدين وكان له في كل سنة خمسمائة دينار ولكنه ما كان يحضر حرب ولا طعن ولا ضرب لأنه كثير الفزع والهلع زائد القذارة والكسل ، مقعد لا يقدر أن يقوم على قدميه ، وان أكل يكسل أن يحرك شفتيه، يفزع من الماء اذا سرى ومن النور اذا ازدهر ، وكلما زقزق الفأر في الدار يهرب في ثياب أمه ويقول هذا من العمار ، ومن جملة كسله أنه اذا كان نصفه في الظل والنصف الآخر في الشمس وهو نائم يكسل أن يزحف من الشمس الى الظل وقد اقتصرنا في الكلام في وصفه والسلام) هذه الصورة الكاريكاتيرية لأبي محمد البطال تنقلب بعد حين قليل الى عكسها تماما فهذه الواجهة انما كانت تخفي ذكاء نادرا وقدرة على الحيلة تمكنه من التعلم من القاضي عقبة ومن سرقة كتاب ينبوع الحكمة الذى فيه علم اللغات والمسائل في كل العلوم ، وبه يتمكن من التغلب على القاضي عقبة وكشف سره آخر الأمر . وهذه التقدمة لا شك تليها عدة تقدمات تعتمد على الموقف الضاحك الساخر الذى يصور فيه الكاتب كسل أبي محمد وجبنه ثم بعد هذا تفوقه وسعة حيلته وشجاعة قلبه.

والواقع أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية فالفكاهة فيها كما قلنا تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار ،وهى أيضا تتدرج من الطرافة البسيطة الى أن تصل الى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذى يمزج الفكاهة الساخرة المرة ، بالحس التراجيدى الانساني المرهف .

* * *



تأليف : ڤلاديمير بروب

ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهمى

بين يدى الترجمة

ما أشد حاجتنا للعودة الى الأصول ٠

وتبرز هذه الحاجة ، فارضة نفسها مطلبا حياتيا ،فى مناخ اضطربت فيه القيم الخلقية والثقافية والعلمية ، بل والعقلية أيضا ٠

ففى مثل هذا المناخ ، تصبح العودة الى أصول الانجازات الفكرية والوقوف عندها ، درسا وتحليلا وتقويما ، ركيزة لاعلاء الوعى النقدى وتأسيسه ، وليس للتحصيل المعرفى فحسب ٠

وكتاب « مورفولوجيا الحكاية » واحد من الانجازات الفكرية التى أسهمت فى صياغة نقلة جديدة فى التكوين العقلى المعاصر ، ولا تقتصر قيمته على ما أضافه إلى مجاله النوعى فحسب ٠ ومن هنا أهمية عودتنا اليه قراءة ودرسا وتقويما ٠

لقد زاوج « مورفولوجيا الحكاية » بين مشروعين منهجيين :

المشروع الأول : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية من أوروبا الغربية ، فى نهاية

القرن التاسع عشر ، كان يسعى الى درس الظواهر الانسانية درسا منهجيا يرتكز على أسس صلبة تماثل في صلابتها مناهج العلوم الطبيعية •

والمشروع الثاني : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية في روسيا ما قبل الثورة اشتهر أعضاؤها فيما بعد باسم « الشكليون الروس » ، وكان يسعى الى الكشف عن الخصائص النوعية الفارقة لظواهر الابداع الثقافي والفني خاصة • وكانت نقلتهم المنهجية هي تجنب التأملات والاسقاطات التي تتحدث عن « النص » من الخارج ، والمضي رأسا نحو تلمس أدوات التحليل ووسائله التي تمكن من الكشف عن قوانين تكوين النص وصياغته من الداخل •

ويكمن خلف هذين المشروعين فكرة محورية تؤمن بقدرة العقل البشري على مواصلة فحص ظواهر الوجود والكشف عن قوانين تكوينها وصيرورتها ، حتى أكثر تلك الظواهر مورانا ومراوغة مثل منتجات الابداع الشعري • فمؤسسات البشر وابداعاتهم صدرت عن عقل مدرك واستهدفت غاية وحكمتها قواعد وأعراف وسنن ، ومن ثم فهي ظواهر قابلة لأن تخضع للدرس والتحليل المنهجي • ولكن المشكلة الحقيقية التي تواجهنا لانجاز هذه المهمة هي ابتداع الوسائل المنهجية القادرة على التعامل مع الظاهرة من الداخل بفعالية دون تبسيط أو تشويه •

وهنا يبرز دور بروب واسهامه • فقد خطى خطوة منهجية كبرى مؤسسا للمستوى الدراسي الأول في تحليل الظواهر الابداعية : المستوى المورفولوجي • وشأن العالم الحق لم يكتف بالدعوى النظرية ، بل مارسه مع واحدة من أكثر الظواهر الابداعية مورانا واستعصاء : الحكاية الشعبية • تلك الحكاية التي اعتبرت لزمن طويل شيئا لا قوام له ولا عيار ، وكثيرا ما وصمت بانها « خرافات عجائز » • وعندما اهتم البعض بدراستها تم تناولها في اطار فرض الانطباعات والخواطر الفلسفية ، أو التاريخية أو الأيديولوجية ، عليها •

غير أن سوء القصد لاحق عمل بروب ، سواء في بلاده أو عند انتقاله الى البلاد الأخرى ، وعوق حسن استيعاب منجزه وتنميته • لقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب « مورفولوجيا الحكاية » سنة ١٩٢٨ ، فلقيت غير قليل من العنت واللجاج المدفوع بغوغائية فاشية ألحقت الكتاب بالحملة المشبوبة ضد الشكلية والشكليين • واذا كان جهد الشكليين قد وجد امتداده ــ عملا وأشخاصا ــ في حلقة براغ اللغوية ، ثم الامتداد بعد ذلك الى أوروبا الغربية وأمريكا ، فان كتاب « مورفولوجيا الحكاية » كان عليه الانتظار الى أن تمت ترجمته الى الانجليزية في أواخر الخمسينيات ثم الى الفرنسية في وسط الستينيات كما تمت ترجمة ايطالية أيضا قبيل ذلك بقليل • ولعلنا نذكر أن هذين العقدين كانا عصر البنيوية الزاهر ، فتم تعويم مورفولوجيا الحكاية في هذا التيار ، مما جر العمل الى مسالك ونتائج أخرى •

أما في الأقطار العربية ، فلم تتم ترجمة كاملة للكتاب ، وان تناوله بعض نقاد الأدب المجددين بالاشارة ملحقين اياه بالتيار البنيوي ، وزاد بعض دارسي القص الشعبي نسبته الى ما سمي « المنهج المورفولوجي » ولقد سمعنا مرة عن ترجمة ظهرت في المشرق العربي وأخرى في مغربه ، وبحثنا طويلا عن كل منهما فلم نعثر على ما يجزم بوجود أي منهما • وقد كان هذا أحد دواعي تأجيلنا نشر ترجمتنا هذه ، رغم شروعنا فيها منذ السبعينيات ، ممتنين لمن « يعبر عنا هذا الكأس » • وكان من دواعي التأجيل أيضا ، محاولتنا الحصول على الأصل الروسي للكتاب فلم نتوفق حتى الآن • ومن ثم فقد وازنا بين الترجمة الانجليزية والفرنسية ، وهما المتاحتين لدينا ، فوجدنا الترجمة الانجليزية تعتمد على طبعة الكتاب الأولى ، بينما اعتمدت الفرنسية على الطبعة الثانية

التى صدرت فى ١٩٦٩ ، والتى راجعها المؤلف ونقحها • كما تبين لنا خلال العمل أن الترجمة الفرنسية أكثر تدقيقا ، وخاصة بالنسبة للمصطلحات • لذا اعتمدنا الترجمة الفرنسية أصلا للترجمة العربية ، مع الاستشارة بالترجمة الانجليزية • وبذا تعددت مراحل العمل ، ولكنها ، عموما ، قامت على البدء فى نقل الترجمة الفرنسية بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمى ، ثم أجرى مراجعة لهذا النقل على الترجمة الانجليزية ، ومن ثم أقوم بالصياغة العربية ، ثم تعرض الصياغة العربية مع الاستاذة سهير على النص الفرنسى لتدقيقها والاطمئنان الى حسن أدائها • وعلى هذا فانى أتحمل مسئولية الصياغة العربية وما قد يشوبها من قصور ، أرجو أن يتسع له صدر القارىء • كما أتعشم فى مزيد من صبر القارىء وتأنيه فى قراءة النص لمتابعة المؤلف الذى تتميز طريقته فى التأليف بالتركيز والجدل •

عبد الحميد حواس

مقدمة المؤلف
للطبعة الثانية

« يجب الاقرار بمشروعية كون المورفولوجيا علما مستقلا تتكون مادته الأساسية من الأشياء التى لا تعالجها العلوم الأخرى الا عرضا وبشكل عابر ، فيقوم بتجميع ما هو مشتت فى العلوم الأخرى ليصوغ وجهة نظر جديدة تمكن من فحص سهل وميسر لمواد الطبيعة •

ان الظواهر التى تعنى بها المورفولوجيا ذوات دلالة كبيرة ، كما أن العمليات الذهنية التى بمساعدتها تتم المورفولوجيا المقارنة بين الظواهر هى عمليات مطابقة للمقدرات الانسانية ومقبولة منها ، الى الحد الذى تصبح فيه أى محاولة — بهذا الصدد — حتى ولو أخفقت ، محاولة جامعة للنفع والجمال معا • »

جوته

الكلمة « **مورفولوجيا** » تعنى دراسة الأشكال (*) •

ففى علم النبات ، تشير « المورفولوجيا » الى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر ثم علاقته بالكل ، أو بعبارة أخرى : درس بنيان هذا النبات •

أما بالنسبة للحكاية ، فما من أحد فكر فى امكانية وجود مفهوم أو مصطلح « مورفولوجيا الحكاية » ، مع أن فحص أشكال الحكاية الشعبية ، الفولكلورية ، ووضع القوانين التى تحكم بنيانها هى دراسة ممكنة — بالفعل — وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية • واذا جاز أن يكون الجزم بامكانية هذه الدراسة غير منطبق على مجموع الحكايات ، بالمعنى الواسع للكلمة ، فان هذا الجزم قاطع ، فى كل الأحوال ، بالنسبة لما يطلق عليه « الحكايات المدهشة « (**) ، أى الحكايات « بالمعنى الدقيق للكلمة » •

وعلى هذه الحكايات ، فحسب ، يتوفر كتابنا هذا •

والواقع ، أن الكتاب الحالى ليس الا الثمرة لعمل طويل كثير التدقيق • اذ أن مقارنات من هذا النوع تتطلب من الباحث قدرا من الصبر • وان كنا حاولنا أن نصوغ معالجتنا فى صورة لا تجعل صبر القارىء فى امتحان صعب ، وذلك بالتبسيط والاختصار كلما أمكن •

ومن ثم ، مر هذا العمل بأطوار ثلاثة •

فى البداية ، كان تقصيا موسعا ، مع عدد كبير من الجـــداول والرســـوم التخطيطيـــة والتحليلات • ولكن ، تبين استحالة نشر عمل من هذا القبيل • فقد كانت ضخامة حجمه كافيـة للاحجام عن نشره ، ان لم يكن لأى سبب آخر • فاتجهنا الى اختزاله واضعين فى الاعتبار أن يكون فى أصغر حجم مع الاحتفاظ بأكبر محتوى • بيد أن عرضا مختصرا ومضغوطا بهذه الصورة صـار بعيدا عن متناول القارىء غير المتخصص ، اذ أنه أصبح أشبه بالأجرومية أو بمرجع فى الهارمونية • لذا تعين تعديل صورة العرض وتبسيطه •

ومن المعلوم أنه توجد أشياء لا يمكن أن تقدم فى صورة مبسطة • ومازال العمل الحالى يحوى بعضا من هذه الأشياء • **الا أنه يخيل الى أن العمل فى صورته الحالية قد أصبح ميسرا لكل شغوف بالحكايات ، راغب فى أن يتبعنا فى متاهة تنوع سيظهر — فى النهاية — وحدة مدهشة •**

لقد اضـطررنا الى التخلى عن أشياء كثـيرة — قد يقدرها المتخصص — حتى نتمكن من تقـديم عرض أكثر اختصارا وأوفر حيويـة • فقد كان هذا العمل — فى صورته الأولى — يحـوى — الى جانب الأقسام التى سنراها فيما بعد ، تحريـا فى المجال الغنى لصفات الشخصـيات الفاعلة acteurs (أى الشخصيات بوصفها شخصيات وليست كأشخاص) : فعالج بالتفصيل مسائل التحـــول La Mltamorphose ، أى تبديات الحكـاية La transformation • كما عرض جداولا مقارنة مطولة (لم يرد منها هنـا الا عناوينها المذكورة فى الثبت) • وقد كان العمل كله مسبوقا بنبذة منهجية أكثر صرامة • ذلـك **أننا لم نكن نرمى الى تقديم دراسة فى بنيان الحكاية المورفولوجى فحسب ، بل سعينا — أيضا — الى درس بنائها المنطقى الخاص** ، الأمر الذى يرسى أسس درس الحكاية درسا تاريخيا •

وعموما ، كان العـرض أكثر تفصـيلا • والعوامل التى بـدت هنا مفردة كانت موضـع فحوص ومقارنات موسعة • وعملية عزل العوامل هذه هى محور العمل كله وعلى أساسها تتحـدد نتائجه •

وعلى أى الأحوال ، فان القـارىء المتمرس سـيكون قادرا على أن يكمل بنفسـه هذا العمل المصغر •

وتتميز هـذه الطبعـة الثانية للكتاب عن طبعته الأولى بعدد من التصويبات ، وبعرض أكثر تفصيلا لبعض الأجزاء • **وقد حذفت من القوائم** الببلوغرافية المراجع غير الوافية أو التى صارت قديمة • كما كتبت مصـادر مجمـوعة أفانسا سيييف (***) وفقا للطبعة السـوفيتية التى جددت الطبعة السابقة على الثورة •

الفصل الأول

تاريخ المشكلة

> **« فى المرحلة الراهنة ، يكتسب تاريخ العلم باستمرار مظهرا بالغ الأهمية •**
>
> **اننا ، بالطبع ، نقدر اسلافنا ونعترف الى حد ما بالخدمات التى أدوها • وان كان لا أحد يود أن يعتبرهم شـهداء تشدهم المواقف الخطرة ، والتى كانت أحيانا بلا مخرج ، بدافع لا يقاوم •**
>
> **ومع هذا كله ، فانا نلحظ دائما جدية لدى الأسلاف الذين وضعوا أسس حياتنا ، أكثر ممـا لدى الأخـلاف ، الذين يبددون هذا الارث • »**
>
> **جوته**

حتى نهاية الثلث الأول من قرننا هذا ، لم تكن قائمة المنشورات العلمية المخصصة للحكايـة كثيرة الغنى • وفضلا عن قلة المنشور ، اتخذت ببلوغرافيته المظهر التالى : كان نشر النصوص نفسها هو الغالب ، كما كان هناك عدد من الأعمال التى تتناول مسألة بعينهـا ، أما الأعمال التى

تتناول الحكاية في عمومها فقد كانت نادرة . وما نشر من هذه الأعمال ذات السمة العامة **كان له طابع الهواية الفلسفية في أغلب الحالات وتنقصه الدقة العلمية** . وتذكرنا تلك الأعمال بأعمال فلاسفة الطبيعة الموسوعيين في القرن الماضي ، بينما نحن في حاجة الى ملاحظات وتحليلات ونتائج محددة . وقد شخص الأستاذ م. سبرانسكى هذا الوضع قائلا :

« بدون الاستقرار على نتائج تم التحقق منها ، فان الاثنوجرافيا ستظل تتابع فحوصها واضعة في الاعتبار أن المادة التي تم جمعها حتى الآن لا تزال غير كافية لاقامة تعميم . ولهذا ، فان العلم يعود مرة أخرى الى تجميع المادة وتقويمها سعيا لافادة الأجيال المقبلة . أما ما هي النتائج التعميمية التي سيتم التوصل اليها ؟ ومتى نصبح في حالة قادرة على انجازها ؟ فذلك مازال غير معروف » (١) .

لم هذا العجز ؟ ولم هذا الطريق المسدود الذي سلكته دراسات الحكاية طوال العشرينيات؟

ان عدم كفاية المادة هو المتهم من وجهة نظر سبرانسكى . غير أن سنوات كثيرة قد مرت منذ كتابته لهذه السطور .

وخلال تلك الفترة ظهر عمل **بولته وبولفكا** **الرئيسي المعنون : «ملاحظات على حكايات الأخوين جريم»** (٢) . وكان ينبع كل حكاية في هذه المجموعة تنويعات Variantes عليها جمعت من أنحاء العالم . وينتهي المجلد الأخير بببلوغرافيا تسرد المصادر ، اى قائمة بكل مجاميع الحكايات والأعمال الأخرى التي تحتوى على حكايات ، والتي عرفها المؤلفان . وتحتوى هذه القائمة تقريبا على ١٢٠٠ عنوانا . حقا أن المرء يجد بينها نصوصا ضئيلة ليست ذات أهمية كبيرة ، الا أنه يجد أيضا ، على النقيض ، مجاميع ضخمة مثل ألف ليلة وليلة أو مجموعة أفاناسييف التي تحوى حوالى ستمائة نص .

غير أن ما ورد في هذه القائمة ليس كل ما هو موجود . اذ لم ينشر بعد عدد هائل من الحكايات ، بل ولم يجر حصر جانب كبير منها . ولازالت هذه النصوص موزعة في أرشيفات مؤسسات مختلفة وفي مجموعات خاصة لدى أفراد . وان كان بعض هذه المجموعات قد يكون متاحا للمتخصصين . وعن هذا الطريق يمكن توسيع مادة بولته وبولفكا في بعض الحالات الخاصة . لكن ، اذا كان الحال على هذا النحو ، هل يمكننا حصر العدد الاجمالي للحكايات التي تحت أيدينا ؟ وهل يوجد من الباحثين من يسيطر بالقدر الكافي على المادة ، ولو المطبوع منها ؟

في ظل هذه الظروف لا يصح أبدا القول بأن « المادة المجموعة لا زالت غير كافية » .

وبالفعل ، المشكلة ليست في كمية المادة ، وانما المشكلة في مناهج الدراسة .

ففي الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ، ومنهجية تتحسن بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا من كل هذا . وذلك لأن تنوع المادة التي تكون الحكايات وتعدد أشكالها ذات الغنى التصويرى يجعلان الوصول الى الوضوح والدقة عند طرح المشاكل وحلها لا يتأتى دون صعوبات كبيرة .

مهما يكن من أمر ، فالعمل الذي نقدمه هنا لايسعى الى تقديم عرض تأريخى يتتبع دراسات الحكاية . فهذا غير ممكن تحقيقه في فصل قصير تمهيدى . فضلا عن أنه غير ضرورى طالما أن هذا التأريخ قد عولج أكثر من مرة . ولكنا ، سنحاول – فحسب – أن نلقى ضوءا نقديا على الاجتهادات التي جرت سعيا نحو حل مشكلات أساسية بعينها ، وأن ننفذ بالقارىء مارين عبر الميدان غير المحدود الذي أنتجته هذه المشكلات .

وما من شك في أنه يمكن دراسة الظواهر والأشياء التي حولنا من حيث تركيبها وبنائها ، ومن حيث أصولها ، أو من حيث العمليات والتحولات التي تخضع لها . كما أن هناك – أيضا – بديهية أخرى لا تحتاج لأى برهان : **لا يمكن الكلام عن أصل ظاهرة ، أيا كانت ، قبل وصف هذه الظاهرة .**

غير أن درس الحكاية كان يجرى من منظور توليدى Génétique ، وفي أغلب الحالات كان ذلك يتم دون أدنى محاولة لوصف منظم سابق على العمل .

ولن نتناول هنا الحـــكايات من الوجهـة التاريخية ، وانما سنقصر المعالجة على وصفها • ذلك أن الحديث عن تخلق الحكاية ومنشئها دون اعطاء انتباه خاص لمسألة الوصف ــ كما حدث من قبل ــ هو حديث لا جدوى منه تماما • فمن البديهى أنه يجب معرفة **ما هى الحكاية قبـــل** توضيح مسألة **أصل الحكاية** •

وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها عـلى الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمد الى تقسيم مادتها الى أجزاء كثيرة ، أى أن نصنف هذه المادة (Le corpus) •

والتصنيف الدقيق من أولى خطوات الوصف العملى •

وعلى دقة التصنيف تتوقف دقة الدراســة المترتبة عليه • وبما أن التصنيف له مكانه فى أساس كل دراسة ، لذا يجب أن يكون هو نفسه نتيجة فحص تمهيدى متعمق • بيد أن النقيض تماما هو ما يمكن أن نلاحظـــه : اذ يبدأ أغلب الباحثين بالتصنيف ، مقحمين اياه **من الخارج** فى جسم المادة ، فى حين أن التصنيف يتطلب أن يستخلص **من داخل المادة** •

وسنرى ــ أيضا ــ فيما بعد ، أن كثيرا من تصنيفات المصنفين تفتقد أبسط قواعد التقسيم • وفى هذا نجد أحد أسباب الطريق المسدود الذى تحدث عنه سبرانسكى •

ولنقف عند بعض الشواهد •

ان التقسيم الأكثر اعتيادا للحكايات هــو تقسيمها الى :

حكايات مدهشة وحـــكايات الطبائع de moeurs وحكايات الحيوانات (٣) • للوهلة الأولى ، يبدو التقسيم مضبوطا • ولكن ، سواء رضينا أم لم نرض ، سيثار ســؤال : ألا تحتوى حكـــايات الحيوانات على عنصر **مدهش** ، بل أحيانا بمقياس كبير جدا ؟ وعلى العكس ، ألا تلعب الحيوانات دورا مهما جدا فى الحكايات المدهشة ؟

هل يمكن اعتبار هذه المحددات دقيقة بالقدر الكافى ؟

على سبيـــل المثال : يصنف أفانا سييف حكاية الصياد والســمكة الصغيرة بين حكايات الحيوانات • هل هو على صواب فى هذا أم لا ؟ ولو كان مخطئا ، فلماذا ؟ اننا سنرى ــ فيما بعد ــ أن الحكايات تعزو بسهولة كبيرة الأفعال نفسها للبشر وللأشياء وللحيوانات • وتصدق هـذه القاعدة خصوصا على ما يسمى الحكايات المدهشة وان كانت موجودة أيضا فى الحكايات الأخرى• وأحد أكثر الأمثلة شهرة فى هذا الصدد ،حكاية تقسيم الحصاد (« أنا ، ميشا : سآخذ أعالى سيقان القمح ، وأنت : ستأخذ الجذور ») • ففى روسيا الذى يخدع هو الدب ، أما فى الغرب فيكون هو الشيطان • نتيجة لهذا ، لو أضيفت لهذه الحكاية تنويعاتها الغربية ، ستستبعد ــ دفعة واحدة ــ من حكايات الحيوانات • أين يجب وضعها اذن ؟ من الواضح أنها ليست قصة طبائع ، اذ وفق أى طبيعة يقسم الحصاد بهذه الطريقة ؟ ولكنها ــ أيضا ــ ليست حكاية يدخلها المدهش • ان هذه الحكاية ــ اذن ــ لا تجد لها مكانا فى التصنيف المقترح •

غير أنا سنتثبت أيضا من أن هذا التصنيف صحيح من حيث الأساس • رغم أن أولئك المؤلفين تركوا القياد لحدســـهم كما أن الكلمات التى استخدموها لم‌تتطابق مع ماأحسوا به •وأشك أن يخطىء أحد بوضع‌حكاية العصفور النارى أو حكاية الذئب الرمادى بين حكايات الحيوانات • كما يظهر لنا بوضوح ــ أيضا ــ أن أفانا سييف قد أخطـأ فيما يتعلق بحكاية السمكة الذهبية •

ولكن ذلك ــ كما نرى ــ ليس ناشئا عن أن الحيوانات موجودة أو غير موجودة فى الحكايات ، وانما **بسبب أن الحكايات المدهشة تملك بنيانا خاصا بها ، نشعر به فى التو ، يحدد هذه الفئة من الحكايات ، حتى ولو لم نعيه** •

ان كل باحث يعلن عن اجراء تصنيف وفقا للمخطط المقترح Le Schéme Propose السابق انما يقوم فعليـا بالعمل بطريقة مغايرة • ولأنه يناقض نفسه لذا فان ما يعمله يصبح صحيحا •

فاذا كان هذا هو الحال ، وطالما أن التقسيم يتأسس بدون وعى على بنيان الحكاية ، الذى لم يدرس بعد ، بل ولم يعرف ، اذن يجب أن يعـاد

النظر فى تصنيف الحكايات كليـة • اذ يجب **أن يبين التصنيف نسقا من العـلامات المتعلقة بالشكل والبنيان** ، كما هو الحـال فى العلوم الأخرى • ولكى يتم ذلك يجب التحرى عن هـذه العلامات •

ولكن ، يبدو أننا تسرعنـا بعض الشيء • فالوضع الذى وصفناه ظل مبهما حتى اليوم • ولم تؤد المحاولات الجديدة بالفعل لأى تحسن • فعـلى سبيل المثال ، اقترح فونت ، فى عمله الشهير عن سيكلوجية الشعوب (٤) ، التقسيم التالى :

١ ـ حكايات خرافية ميثولوجية
Mythologische Fabelmarchen

٢ ـ حكايات مدهشة خالصة
Reine Zaubermarchen

٣ ـ حكايات وخرافات بيولوجية
Biologische Marchen und Fablen

٤ ـ خرافات حيوانات خالصة Reine Tierfabeln

٥ ـ حكايات المنشأ Abstammungs marchen

٦ ـ حكايات وخرافات مرحة
Scherzmaerchen und scherzfablen

٧ ـ خرافات أخلاقية Moralische Fabeln

هذا التصنيف أكثر غنى من سابقه ، وان كان ـ بدوره ـ يثير أيضا بعض الاعتراضات • فالخرافة (المصطلح الذى وسم به خمسة أقسام من سبعة) فئة شكلية • وليس واضحا ما الذى يرمى اليه فونت من هذا الاستعمال • أما كلمـة « مرحة » فغير مقبـولة اطلاقا ، طالمـا أن الحكاية نفسها يمكن أن تعالج بطريقة تظهرها بطولية أو بأخرى تظهرهـا فكاهية • ولنـا ـ أيضا ـ أن نتساءل عن الفرق بين « خرافات حيوانات خالصة » و « خرافات أخلاقية » • على أى أساس تكون « الخرافات الخالصة »ليست « أخلاقية » ، والعكس بالعكس ؟

ان التصنيفين اللذين ناقشناهما يعالجـان تصنيف الحكايات بتقسيمها الى بعض الفئـات ، الا أنه يوجـد أيضـا تصنيف للحـكايات وفق موضوعاتها (Les Sujets) •

واذا كانت قد واجهتنا صـعاب فيما يخص التقسيم الى فئات ، فانا نجد أنفسنا فى تشوش كامل عند التقسيم على أساس الموضوعات • **ولن أتطرق للحديث عن الموضوع، ذلك المفهوم المركب غير المحدد ، والذى اما أن يبقى خاويا أو يملأه كل مؤلف حسب هواه** • واستبق السياق قليلا للقول بأن تقسيم الحكايات المدهشة وفق الموضوع غير ممكن اطلاقا مبدئيا • لذا يتحتم مراجعة هـذا التقسيم مثلما يتوجب مراجعـة التقسيم وفـق الفئات •

ان الحكايات تمتلك سمة خاصة بها وهى : أن الأجزاء المكونة لحكاية يمكن أن تنتقل دون أى تغيير الى حكاية أخرى • وسندرس قانون الانتقال هذا بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد • وانما سنقتصر هنا على الاشـارة الى أن بابـا ياجا ساحر فى الحكايات الروسية Babo jaga ، على سبيل المثال ، قد تصادفنا فى أكثر الحكايات اختلافا ، أو فى أكثر الموضوعات تنوعا •

وتعد سمة الانتقال خاصية مميزة للحكايـة الشعبية • غير أنه ، فى الوقت نفسه ورغم هذه الخاصية ، يتحدد الموضوع عادة على النحو التالى : يؤخذ أى جزء من الحكاية (غالبا بالصدفة أو مما تقع عليه العين) ثم ينظر فى المسألة ، ومن ثم تلعب اللعبة • وعليه سنجد أن حكاية يوجد بها صراع ضد تنين ستسمى « الصراع ضد التنين »، وحكاية يتدخل فيها كوشتشى (koscéj (Kochtchei)) ستسمى « كوشتشى » وهلمجرا ولكن ، لنتذكر أن ليس هنـاك أى مبدأ يسود اختيـار العنـاصر المحددة • وبما أن قـانون الانتقـال يشتغل فمن المحتـم ـ منطقيا ـ أن يصـبح الخلط كـاملا ، أو اذا شـئنا كلاما أكثر دقة : **نحن بازاء تقسيم متداخـل • وتصنيف ـ بهذه الصفة ـ يغير دائما من طبيعة المادة موضوع الدرس • ونضيف أيضا الى هذا ، أن المبدأ الأساسى للتقسيم ان يكون مطبقا الى النهاية ، وهكذا فان احدى قواعد المنطق الأوليـة تنتهك مرة أخرى** • ولازال هذا الوضع سائدا حتى اليوم •

وقد يصور هذا الوضع ـ الذى ذكرناه ـ المثالان التاليان : فى سنة ١٩٢٤ ظهـر كتاب مخصص للحكاية للأستاذ الأوديسى فولكوف(٥) • ويعلن فولكوف ، فى أولى صفحات كتابه ، أنه يمكن أن يكون للحكاية المدهشـة خمسة عشر موضوعا ، هى كما يلى :

١ ـ الابرياء المطاردون

٢ ـ البطل بسيط العقل

٣ ـ الاخوة الثلاثة

٤ ـ البطل يصارع التنين

٥ ـ البحث عن عروس

٦ ـ العذراء الحكيمة

٧ ـ ضحية العمل السحرى

٨ ـ صاحب الطلسم

٩ ـ مالك الأدوات السحرية

١٠ ـ المرأة الخائنة ، ٠٠ الخ

ولكنه لم يقل لنا كيف حدد هذه الموضوعات الخمسة عشر • واذا فحصنا أساس التقسيم سنلاحظ التالى :

القسم الفرعى الأول معرف عن طريق العقدة (وسنوضح فيما بعد ماذا نعنى بالعقدة) • أما القسم الثانى فمعرف بطابع الشخصية ، والثالث بعدد الأبطال ، والرابع بلحظة فى مسار الحدث (L'action) الخ • **اذن ، لا يوجد أى مبدأ يحكم التقسيم • ينتج عن هذا تشوش حقيقى** • أليست هناك حكايات يرحل فيها ثلاثة اخوة (القسم الفرعى الثالث) بحثا عن عرائس (القسم الفرعى الخامس) ؟ ألا يستعمل أبدا صاحب طلسم هذا الطلسم فى عقاب زوجته **الخائنة ؟ يحق لنا أن نقول ـ اذن ـ أن هذا التصنيف ليس تصنيفا علميا بالمعنى الدقيق للكلمة • انه ليس أكثر من فهرس اتفاقى ، مشكوك فى قيمته الى أقصى حد** • هل يمكن أن يقارن ، حتى من بعيد ، مثل هذا التصنيف بتصنيف النبات أو الحيوان ؟ هذان **التصنيفان اللذان لم يوضعا بناء على نظرة عجلى الى مظهر المادة ، وانما وضعا بعد دراسة قبلية ومحكمة وطويلة على المادة** •

وبما أننا قد مسسنا مسألة التصنيف وفقا **للموضوعات لا يمكننا أن نمر صامتين على فهرس** أنتى ـ آرنى للحكايات (٦) • وآرنى أحد مؤسسى ما سمى **بالمدرسة الفنلندية • وليس هنا مجال ابداء رأينا فى هذا الاتجاه • ونشير فحسب الى أنه يوجد بين المنشورات العلمية لهذا الاتجاه عدد مهم نسبيا من المقالات والملاحظات على تنويعات** هذا الموضوع او ذاك • وترد هذه التنويعات أحيانا من أقل المصادر توقعا • وهكذا ، تراكمت كمية ضخمة من التنويعات ، لم تكن موضع دراسة منظمة وقد انصب اهتمام المدرسة الفنلندية على انجاز هذه الدراسة • **ومن ثم ، قام ممثلوها بجمع التنويعات الخاصة بكل موضوع من أنحاء العالم ومقارنتها ، ثم يرتبون المادة جغرافيا واثنوجرافيا وفقا لنسق مصاغ من قبل ، ويستخلصون النتائج ـ بعد ذلك ـ حول الهيكل الأساسى للموضوعات وحول انتشار تلك الموضوعات وأصولها** •

غير أن هذا الاجراء يدعو عددا من الانتقادات • فكما سنرى فيما بعد ، فان الموضوعات (وخصوصا موضوعات الحكايات المدهشة) ترتبط ببعضها بعلاقات وثيقة • **ولا يمكن الجزم أين ينتهى موضوع بتنويعاته وأين يبدأ آخر ، الا بعد دراسة متعمقة لموضوعات الحكايات وتحديد مضبوط للمبدأ الذى يحكم انتخاب الموضوعات والتنويعات** • وهى شروط غير متوفرة • **فضلا عن أنه لم يؤخذ فى الاعتبار انتقال العناصر** • ذلك أن أعمال هذه المدرسة تأسست على مقدمة غير مدركة ، وهى أن أى موضوع هو كل عضوى يمكن فكه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على حدة •

بالطبع ، ليس التقسيم الموضوعى الكامل للموضوعات واختيار التنويعات بالشىء السهل • **فان موضوعات الحكايات ترتبط ارتباطا وثيقا ـ بعضها بالبعض ـ وتتشابك فيما بينها الى درجة تجعل هذه المسألة تتطلب معالجة خاصة قبل التصدى لتقسيم الموضوعات** •

وما لم تتم هذه المعالجة فان الأمر يظل متروكا لذوق الباحث ، وسيظل التقسيم الموضوعى لموضوعات الحكايات ، بمنتهى البساطة ، غير ممكن •

ولنقف عند مثال • يورد بولته وبولفكا حكاية أفانا سييف المعنونة «بابا ياجا» (١٠٢) (٧) ثم يتبعها باحالات الى مجموعة متنوعة من الحكايات تتعلق بالموضوع نفسه • وقد ضمت كل التنويعات الروسية المعروفة فى تلك الفترة ، حتى التنويعات التى استبدلت فيها بابا ياجا بالتنين أو بالفيران • الا أن حكاية موروزكو غير موجودة ،

فلماذا ؟ اذ أن في هذه الحكاية – أيضا – نجد أن بنت الزوج المطرودة من البيت تعود اليه محملة بالهدايا ، وبالمثل تتسبب هذه الأحداث في ارسال البنت وعقابها • وأكثر من هذا : فان كلا من موروزكو (Morozko) والسيدة هوللة (Frau Holle) تمثيل لفصل الشتاء ، غير أن التشخيص في الحكاية الألمانية تشخيص نسائي ، بينما هو في الحكاية الروسية تشخيص رجولي • ومن الواضح أن حكاية موروزكو فرضت نفسها ، بقوتها وحيويتها الفنية وثبتت نفسها نمطا خاصا للحكاية المتميزة ، بوصفها موضوعا مستقلا يمكن أن يكون له تنويعاته الخاصة •

من هذا المثال ، **نلاحظ أنه لا يوجد معيار موضوعي لاجراء فصل بين موضوعين • فحيث يرى باحث موضوعا جديدا قد يراه آخر تنويعا عليه ، والعكس بالعكس** • وفي هذا الصدد لم نقدم الا مثالا بسيطا جدا ، ولكن الصعوبات ستتضاعف بازدياد حجم المادة واتساعها •

وأيا كانت المناهج التي استعملتها هذه المدرسة فانها تتطلب – بداية – اعداد قائمة بموضوعات الحكايات • **وهذه هي المهمة التي أنجزها ارني** • وقد دخلت هذه القائمة في الاستعمال الدولي ، وقدمت خدمة كبيرة في مجال درس الحكاية • وبفضل فهرس آرني أمكن ترقيم الحكايات • فقد أطلق آرني على الموضوعات طرزا ، وأعطى كل طراز رقما • وبذا أصبح في المتناول أن يكون للحكايات علامات مختصرة متفق عليها (بالاحالة الى رقم الفهرس) •

بيد أن الفهرس ، الى جانب هذه المميزات ، يحوي – أيضا – عددا كبيرا من الأخطاء الخطيرة : فهو – من حيث التصنيف – لم ينج من المثالب التي وقع فيها فولكوف • فالتقسيمات الأساسية لديه على النحو التالي :

١ – حكايات الحيوان

٢ – حكايات بالمعنى الدقيق

٣ – النوادر (Anecdotes)

ومن السهل أن نتعرف على الجهد السابق في هذا التقديم الجديد • (من الغريب أن حكايات الحيوان ليس معترفا بها كحكايات بالمعنى الدقيق) • ونتساءل – أيضا – عما اذا كان لدينا دراسة دقيقة لمفهوم « نوادر » تسمح باستخدامه باطمئنان ؟ (مثله مثل مصطلح « خرافات » عند فونت) •

ولن ندخل في تفاصيل هذا التصنيف وسنكتفي بانوقوف عند الحكايات المدهشة التي تكون فئة فرعية • ونلاحظ – بالمناسبة – أن ادخال مبدأ التقسيم الى فئات فرعية هو من فضائل آرني ، لأن التقسيم الى أنواع وأجناس وأجناس فرعية (genre, espèce, sous es pece) لم يدرس من قبل •

تنقسم الحكايات المدهشة – حسب آرني – الى الفئات التالية :

١ – العدو السحري

٢ – الزوج السحري (أو الزوجة)

٣ – المهمة السحرية

٤ – المساعد السحري

٥ – الشيء السحري

٦ – القوة أو المعرفة السحرية

٧ – عناصر أخرى سحرية

وبخصوص هذا التصنيف ، يمكن اعادة الانتقادات التي أخذت على تصنيف فولكوف كلمة بكلمة تقريبا • ما العمل ، مثلا ، في الحكايات التي تتم فيها المهمة السحرية بفضل مساعد سحري ، وهو أمر ملحوظ بوفرة ؟ وماذا عن تلك الحكايات التي تكون فيها الزوجة السحرية هي بالفعل مساعد سحري ؟

الحق أن آرني لم يحاول أن يضع تصنيفا علميا تاما – ان فهرسه مفيد كعمل مرجعي ، وبصفته هذه فهو ذو أهمية عملية كبيرة • ولكنه ، من ناحية أخرى ، له مخاطره • فهو يعطي أفكارا خاطئة عن الأساسيات • فالواقع ، ان تقسيما محددا للحكايات وفقا لطرز تقسيم غير موجود ، ويبدو كل مرة عملا من أعمال الخيال • **واذا كانت الطرز موجودة ، فانها ليست موجودة في المستوى الذي وضعها فيه آرني • وانما توجد الطرز على مستوى الخصائص الهيكلية للحكايات المتشابهة** ، وسنعود للحديث عن ذلك فيما بعد •

ويترتب على تداخل الموضوعات ، وعــدم امكانيةوضع الحد بينها بطريقةموضوعية خالصة، النتيجة التالية : عندما يريد المرء ارجاع نص الى هذا الطراز أو ذاك فانه ــ فى الغالب ــ لا يعرف أى الأرقام يختار • ان التراسل بين طراز ما ونص مرقوم ، فى أغلب الأحيان ، تقريبى • ومن بين الحــكايات الخمس وعشرين ومائة المثبتة فى مجموعة نيكيفوروف توجد خمس وعشرون (أى ٢٠٪) لا تحمل أرقاما الا بالتقريب والانفـاق ، ويشير اليها المؤلف واضعا الأرقام بين قوسين(٨) • فكيف يكون الحال اذا أرجع باحثـون متعددون الحكاية نفسها الى طرز مختلفة ؟

ومن ناحية أخرى ، **طالما أن الطرز تتحــدد** بوجود حدث بارز ، وليس عــلى أساس بنيان **الحكايات ، وبما أن الحكاية يمــكن ان تتضمن العديد من هذه الأحداث ، اذن نصل من هــذا الى أنه يجب نسبة الحكاية نفسها الى طرز متعددة فى آن واحد** (بلغت خمسة طرز فى احــدى الحكايات) ، وهذا لا يعنى بتاتا أن النص المقدم يتألف من خمسة موضوعات • ان اجراء محــددا مثل هذا ، فى الحقيقة ، ليس الا تحديدا وفقـا للأجزاء المكونة • وقد خرج آرنى على مبادئه ، بالنسبة لمجموعة من الحكايات ، اذ نراه ، بطريقة غير منتظرة وغير متسقة بعض الشىء ، يقفز من التقسيم حسب الموضوعات الى التقسيم حسـب الموتيفات • وبهذه الطريقة حدد احدى الفئــات الفرعية وهى المجموعة التى أطلق عليها « الشيطان الغبى » • وعدم الاتساق هذا يمثل مرة أخـرى الطريق السليم الذى يقــود اليه الحــدس • **وسنحاول فيما بعد أن نبين أن دراسة أصغـر الأجزاء المكونة هى خير طرق البحث •**

من كل هذا ، نرى أن تصنيف الحكايات لم يذهب بعيدا • علما بأن التصنيف هو أولى مراحل البحث وأهمها • ولنتذكر أهمــية أول تصنيف علمى قام به « لينيــه » بالنسبة لعلم النبات • ذلك أن علمنا لا زال فى المرحلة السابقة على « لينيه » •

ولننتقل الآن الى مجال آخر بالغ الأهميــة فى درس الحكايات ، ألا وهو وصف الحكايات وصفا مدققا •

وها هى معالم صورة هذا المجال كما تبدو أمام ناظرينا :

فى أكثر الأحيان ، لا يشغل الباحثون ، فى مقاربتهم لمشــاكل الوصف ، أنفسهم بالتصنيف (فيسيلوفسكى) •

وعلى الجانب الآخر ، أولئك الذين توفروا على التصنيف لا يصفون الحــكايات بالتفصيل دائما ، بل يكتفون بدراســة بعض وجــوهها (فونت) •

واذا اهتم باحث بكلا الجــانبين ، فان التصنيف لا يتبع الوصف ، وانما الوصف هــو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا •

ان فيسيلوفسكى لم يذكر الا أشياء طفيفـة بالنسبة لوصف الحكايات • ولكن ما ذكره لــه أهميته البالغة • فقد كان فيسيلوفسكى يرى أن **وراء تكوين الموضوع** (Le sujet) **مركب من** الموتيفات (٩) • وأنه من الممكن لموتيف أن يدخل فى تركيب موضوعات مختلفة • (« الموضوع هو سلسلة من الموتيفات • وقد ينمو الموتيف فيصبح موضوعا » • « تتباين الموضوعات : **قد تقتحم موتيفات بعينها بعض الموضــوعات ، أو قد ينضم بعض الموضوعات مع بعض آخر** » • **« أعنى بكلمة** موضوع ثيمة (Thème) تتحرك فيها ــ دخولا وخروجا ــ مواقف متنوعة ، أى موتيفات ») • فبالنسبة لفيسيلوفسكى : الموتيف هــو الأولى والموضوع هو الثانوى ، والموضوع ــ عنده ــ عمل من أعمال الدمج الابداعى •

لذا ، أصبح من الضرورى أن يتوجه البحث نحو درس الحكايات وفق الموتيفات قبل كل شىء ، وليس تبعا للموضوعات •

ولو كانت دراسات الحكاية اتبعت وصيــة فيسيلوفسكى التى تدعو الى وجوب « **فصل مسألة الموتيفات عن مسألة الموضوعات** » (التشــديد لفيسيلوفســكى) ، لاختفت نقــاط غــامضة كثيرة (١٠) •

غير أن تعاليم فيسيلوفســكى ، بخصوص الموتيفات والموضوعات ، لا تمثل الا مبدأ عاما • فالتفسير المحدد الذى أعطاه لاصطلاح **موتيف** لم يعد مقبولا فى الاستخدام الآن • لقد كان الموتيف،

لديه ، وحدة حكى (قص) غير قابلة للتجزىء • « أعنى بالموتيف أبسط وحدة فى الحكى » • يتم الموتيف عن وجوده بواسطة تخطيطيته الحدية والتصويرية ، وهى حالة عناصر الميثولوجيا والحكاية ـ التى سنقدمها فيما بعد ـ وتتصف بأنها : غير قابلة لمزيد من التفكيك » • الا أن الموتيفات التى أوردها كشواهد كانت قابلة لمزيد من التفكيك • **ولو أن الموتيف كل منطقى ، لاصبحت كل جملة فى الحكاية موتيفا :** (« كان للأب ثلاثة أبناء » : موتيف ، « غادرت بنت الزوج المنزل » : موتيف ، « صارع ايفان التنين » : موتيف أيضا ، وهلمجرا) • كم كان يكون حسنا لو كانت الموتيفات غير قابلة للتفكيك بالفعل فقد كان هذا سيجعل من وضع فهرس للموتيفات أمرا ممكنا • ولكن ، لنأخذ الموتيف التالى : « تنين يخطف بنت القيصر » (المثال ليس لفيسيلوفسكى) • انه ينقسم الى أربعة عناصر ، يمكن لكل منها أن يتنوع على حدة • فقد يستبدل التنين بكوشتشى أو بالريح أو بالشيطان ، أو بصقر أو بساحر • كما يمكن أن يستبدل الاختطاف بمص الدماء ، أو بأفعال أخرى ، ينتج عنها الاختفاء فى الحكاية • والبنت يمكن أن تستبدل بالأخت ، أو بالعروس ، أو بالزوجة ، أو بالأم • ويمكن أن يعطى القيصر مكانه لابن القيصر ، أو الى فلاح أو قسيس • **نتيجة لهذا فاننا مضطرون، على العكس من فيسيلوفسكى ، أن نؤكد أن الموتيف ليس بسيطا ولا غير قابل لمزيد من التفكيك** • ان الوحدة الحدية غير القابلة للانقسام لا تمثل كلا منطقيا أو جماليا • وأنا وان كنا نتفق مع فيسيلوفسكى على أن الجزء يجب أن يسبق الكل فى الوصف ، (وفقا لفيسيلوفسكى : الموتيف أكثر أولية من الموضوع بسبب منشئه الأول) الا أنه ينبغى علينا أن نحل مشكلة استخلاص العناصر الأولية بطريقة مغايرة لما فعله فيسيلوفسكى •

لقد فشل ـ أيضا ـ باحثون آخرون حيث فشل فيسيلوفسكى • وكمثال على هذا ، يمكن أن نشير الى أعمال «بيدييه» ذات الاقتراب التقييمى المنهجى المعتبر(١١) • **فقد كان بيدييه ـ بالفعل ـ أول من نوه بأنه يوجد فى الحكاية علاقة ما بين قيمها الثابتة وقيمها المتغيرة** • وقد حاول بيدييه أن يشرح هذا بطريقة تخطيطية (Schématique) فأطلق كلمة العناصر (éléments) على القيم الثابتة الأساسية ، ورمز لها بالحرف الاغريقى أوميجا • ورمز للقيم الأخرى المتغيرة بالأحرف اللاتينية • وعلى ذلك يكون تخطيط حكاية على النحو التالى :

w + a + b + c

ويكون تخطيط حكاية أخرى

w + a + b + c + n

وتخطيط آخر أيضا w + L + m + n

وهكذا على هذا النحو • ولكن ، هذه الفكرة السليمة من حيث المبدأ تصطدم باستحالة تقديم تعريف دقيق مضبوط لهذه الأوميجا •

وظلت عناصر بيدييه دون بيان ، هى وما تمثله موضوعيا ، ولا نعرف كيف يتم استخلاصها •

على العموم ، لم تشغل المشاكل التى طرحها وصف الحكاية الا القليل من الاهتمام ، تفضيلا للتعامل مع الحكاية باعتبارها كلا متحققا معطى • **وبالرغم من أن الحديث يجرى منذ زمن طويل عن أشكال الحكاية فان فكرة ضرورة الوصف الدقيق لم تأخذ فى الانتشار الا فى أيامنا • والواقع ، أنه** فى الوقت الذى تم فيه وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وقد وصفت بدقة وقسمت الى رتب وفقا لبنيانها) ، كما تم ـ أيضا ـ وصف سلسلة من الأنواع الأدبية (الخرافة ، القصائد الغنائية ، الدراما •• الخ) ، **مازال درس الحكاية يتم دون وصف • وكان الدرس التوليدى للحكاية دون توقف عند أشكالها ، يبلغ أحيانا حد السخف ،** كما أبان عن ذلك شكلوفسكى (١٢) • ويذكر شكلوفسكى ـ شاهدا على ذلك ـ الحكاية الشهيرة عن قياس الأرض بواسطة جلد حيوان ، حيث يكون لبطل الحكاية الحق فى أن يأخذ من الأرض بقدر ما يغطيه جلد ثور • ويقوم البطل بقص الجلد الى شرائط « ويغطى » من الأرض أكثر مما كان يتوقع الطرف المخدوع • فقد حاول « ميللر » ، مع باحثين آخرين ، أن يجد فى هذه الحكاية آثار نزاع قضائى • كتب شكلوفسكى : « واضح أن الطرف المخدوع ـ وفى كل تنويعات الحكاية يقع خديعة ما ـ لا يحتج ضد وضع اليد على الأرض لسبب بسيط هو أن الأرض كانت تقاس عموما بهذه الطريقة • ان النتيجة شىء

مجاوز للمعقول . اذ لو كان قياس الأرض بواسطة احاطتها بشريط معروفا فى الوقت الذى يفترض أن حدث الحكاية وقع ابانه ، وكان معروفا لكل من البائع والمشترى ، لما وجد خداع بالفعل ، بل ولما وجد موضوع أيضا ، طالما أن البائع كان يعرف ما سيحدث » . **ومن ثم ، فان ارجاع الحكاية الى الواقع التاريخى دون فحص خصائص الحكى كما هى يوصل الى نتائج خاطئة ، رغم الموسوعية الهائلة للباحثين الذين يتصدون لهذه المهمة .**

على أية حال ، فان أفكار فيسيلوفسكى وبيديه تنتمى الى ماض قد يبعد كثيرا أو قليلا . ومع أن هذين العالمين كانا مؤرخين للفونكلور ، فان دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا فى أساسه ، غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه . وقد أصبحت ، فى العصر الحاضر ، ضرورة دراسة أشكال الحكاية لا تثير أى اعتراض .

ان الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا . ودراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداءة درس الالتزامات التى يفرضها التاريخ .

ان الدراسة الوحيدة التى تتوفر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليست تلك التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية .

وقد اقترح كتاب فولكوف المشار اليه سابقا وسيلة الوصف التالية : تنقسم الحكايات بداية الى موتيفات . وقد اعتبر الموتيفات هى : صفات الأبطال (« اثنان من أزواج البنات عاقلان » والثالث أحمق ») ، والأعداد (« اخوة ثلاثة ») ، وأعمال الأبطال (« مطلب الأب الأخير ــ بأن يحرس أولاده قبره بعد موته ــ لا يحترمه الا الغر ») ، والأشياء (« الكوخ ذو ساقى الدجاج » ، الطلاسم) ، وما الى ذلك . وتوضع علامة متفق عليها لتمثل كل موتيف ، وهذه العلامة اما أن تكون حرفا ورقما أو حرفا ورقمين . والموتيفات التى تتشابه ، كثيرا أو قليلا ، تحمل الحرف نفسه مع اختلاف فى الأرقام . ويثار هنا سؤال : اذا اتسق المرء حقا مع نفسه ، وقام بعملية ترميز كاملة لكل مضمون الحكاية ، فكم من الموتيفات سيكون لدينا ؟ لقد حدد فولكوف ٢٥٠ علامة تقريبا (لا توجد قائمة دقيقة) . ومن الواضح أن كثيرا من الموتيفات قد أهملت ، وأن فولكوف قد أجرى اختيارا ولكننا لا نعرفه . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات قام بتدوين الحكايات مترجما الموتيفات بصورة آلية الى علاماتها ثم قارن الصيغ الناتجة . وبالطبع ، الحكايات المتشابهة تعطى صيغا متشابهة . وقد شغلت التدوينات الكتاب كله . ان « النتيجة » الوحيدة التى يمكن أن نصل اليها من هذا الجهد هى تأكيد أن الحكايات المتشابهة تتماثل . وهذا لا يؤدى الى غاية ولا يلزم بشىء .

وهكذا ، يتبين طبيعة المشاكل التى درسها العلم . وقد يسأل القارىء قليل الخبرة : ألا يشغل العلم نفسه بتجريدات هى فى جوهرها غير مفيدة على الاطلاق ؟ ألا يتساوى ان كان الموتيف قابلا أو غير قابل للانقسام ؟ وما الفائدة من معرفة كيفية استخلاص العناصر الأساسية وعزلها ، أو كيفية تصنيف الحكايات ، ومما اذا كان يتوجب درسها وفقا للموتيفات أو حسب الموضوعات ؟ويود المرء أن تطرح مسائل ملموسة وفى متناول اليد أكثر من هذه ، وأن تثار مسائل تكون فى متناول جميع أولئك الذين هم مجرد محبين للحكايات : الا أن هذا المطلب الجازم مبنى على خطل . ولنجرى قياسا . هل من الممكن أن نتحدث عن حياة لغة دون معرفة بأجزاء الكلام ، أى بضع مجموعات من **الكلمات نظمت وفقا** لقوانين تحولاتها ؟ ان اللغة الحية هى المعطى الملموس ، أما الأجرومية فهى قوامها التجريدى . **ومثل هذا القوام التحتى موجود فى أسس العديد من ظواهر الوجود ، وعليه ــ بالتحديد ــ ينصب اهتمام العلم . ولا توجد واقعة ملموسة يمكن أن تقبل التفسير ما لم تكن هذه الأسس التجريدية موضع دراسة .**

على أية حال ، فان الدرس العلمى للحكاية لا يقصر نفسه على المسائل التى نتناولها هنا . ذلك أننا لم نتعرض الا للمسائل التى تخص المورفولوجيا . ولم نتناول ، على وجه الخصوص ، مجال الأبحاث التاريخية المتسع . وقد تكون هذه الأبحاث التاريخية **ظاهريا** أكثر اثارة للاهتمام

من الدرس المورفولوجي ، وبالفعل ، شغل كثيرون بالمجال التاريخي • بيد أن السؤال العام المطروح بشأن معرفة مصدر الحكايات ظل اجمالا دون اجابة **وبالقطع ، توجد قوانين تحكم نشوء الحكايات ونموها ، لكنها ما تزال تنتظر من يصوغهـــا •**

وعلى النقيض ، سنجد أن مسـائل بعينها كثرت دراستها • ومن غير المفيد هنا سرد تلك الأسماء **والأعمال • غير أنا نعيد تأكيد أنه لن تكون هناك دراسة تاريخية جيــدة ما لم توجد دراســة مورفولوجية صحيحة** • واذا كنا لا نعرف فك

حكاية الى أجزائها المكونة ، فانا لن نســتطيع اجراء مقارنة مقنعة • واذا لم يكن في استطاعتنا الاجراء مقـــارنات ، فكيف يتسنى لنا أن نلقي الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندية ـ المصرية أو على العلاقة بين الخرافة الاغريقية والخرافـة الهندية ؟ واذا كنا لا نعرف كيف نقــارن بين حكايتين ، فكيف ندرس الروابط بين الحكايـــة والعقيدة ، وكيف نقارن الحكايات والأساطير ؟

وأخيرا ، فكما أن كل الأنهـــار تصب في البحر ، فان كل مسائل درس الحكايات يجب أن تصل في النهاية الى حل لهذه المشكلة الأساسيـة

التي لازالت مطروحة ، وتلك هي مشكلة التشابه بين حكايات العالم أجمع • فكيف نفسر أن حكاية الملكة الضفدعة متماثلة في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ، وعند هنود أمريكا ، وفي نيوزيلانده ، على الرغم من أنه ليس هناك أي تماس بين هذه الشعوب يمكن اثبات وجوده تاريخيا ؟ ولا يمكن تفسير هذا التشابه طالما أن لدينا صورة غيـــر دقيقة لطبيعته • **ان المؤرخ الذي تنقصه الخبرة بالنسبة لمسائل المورفولوجيـــا أن يرى التشابه حيث يوجد بالفعل** • انه سيغفل التطابقات المهمة بالنسبة اليه لأنه لم يلحظها • وبالعكس ، فعندما يخيل اليه أنه لحظ تشابها ، فان المتخصص في المورفولوجيا يستطيع أن يبين له أن الظواهـــر موضوع المقارنة متنافرة تماما •

وعلى هذا النحو ، نرى أن درس الأشكال يحكم أكثر من مسألة • لذا ، لن نرفض هذا العمل التحليلي الشاق ذا المجد القليل ، والذي لا زال زائد التعقيد حيث أن معالجته تتم من زاوية شكلية وتجريدية • ان هذا العمل الجاحد « غير المثير » هو الذي يؤدي الى اقامة أبنية تعميمية « مثيرة »•

(★) نضيف الى شرح المؤلف لمصطلح « مورفولوجيـا » فضل ابانة : ذلك أن البادئة « مورفو » ، ذات الأصـــل اليوناني ، ذات صلة اشتقاقية بالاله مورفيوس ، اله الأحلام في الأساطير الاغريقية • وهي ، على أي الأحوال ، تشير الى الصورة ، أو الشكل ، الذي تتبدى عليه الكائنات ومظاهر الوجود •

ونضيف الى المثال الذي ذكره من العلوم الطبيعية مثالا من العلوم الانسانية : فالبحث المورفولوجي في علم اللغـــة ـ مثلا ـ يعنى ببيان أجزاء الكلام ، وتقصي الصـــيغ التي تتعاورها الكلمات ، وتحري التغيرات التي تلحق تلك الكلمات واستخلاص القوانين والقواعد التي تحكم كل ذلك •

فالدرس المورفولوجي للظواهر ـ اذن ـ مستوى أولي وضروري يؤسس لأي مستوى دراسي لاحق ، وليس بديلا يكتفى به •

والدرس المورفولوجي أمر والتحليل البنيوي أمر آخر رغم العلائق التي تربط بينهما •

(★★) لست راضيا ، تمام الرضى ، عن هذه الترجمة : « الحكايات المدهشة » ، ولكني آثرتها ـ على الأقل اجرائيا ـ لتمتعها ببعض المميزات الايجابية والنافية • فصفة «الادهاش» ترد في تراث القص ـ الشعبي وغير الشعبي ـ كسمة تميز الحكايات التي يتجاوز منطق حوادثها وشخصياتها ومواقفهـا ومواقعها الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين • وكثيرا ما نجد عبارة « حكاية مدهشة عجيبة وغريبة » توضع شعارا على هذا الضرب من الحكاية • وقد يجنبنا استخدامنا لاصطلاح « الحكايات المدهشة » الالتباسات والظلال القيمية والمفهومية لو استخدمنا مصطلحات مثل « الحكاية الخرافية » وما أشبه وهي ، على أي الأحوال ، ترجمة للمصـــطلح الفرنسي : Les contes merveilleux أما بالألمانية فقـــد استخدم مصطلح Marchen واستخدم مترجم بروب الانجليزي مصطلح Fairy tales وان كان مترجم آخر أوثق استخدم مصطلح The Wondertale •

(★★★) هي مجموعة الحكايات التي سيعتمـد عليهـا كمادة لدراسته ، كما سيتضح فيما بعد •

(١) M. Speranski, Russkaja ustnaja sloves-nost, Moscou, 1917, p. 400.

[الأدب الشفاهي الروسي]

● Vladimir Propp, «Morphologie du Conte», Traduit de Russe (Morfologija Skazki, Leningrad, Nauka, 1969) par Marguerite Derrida, Poétique/Seuil, Paris, 1970.

(٢) J. Bolte und G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmaerchen der Bruder Grimm, Bd I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

(٣) هذا التصنيف المقترح من ف.ف. ميللر يتوافق – فى الجوهر – مع تصنيف المدرسة الميثولوجية (حكايات ميثولوجية ، وحول الحيوانات ، والطبائع) .

W. Wundt, Volkerpsychologie, Bd. II, Leipzig, 1906, Abt. 1, p. 346.

(٩) A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki ,t. I, Shazka velikorusskaja, ukrainskaja, belorusskaja.

[الحكاية : أبحاث فى تكوين الموضوع فى الحكايات الشعبية . م ١ ، الحكاية الروسية ، والأوكرانية ، والبيلوروسية] . أوديسا ، ١٩٢٤ .

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-typen, Folklore Fellows Commu..ications, no. 3, Helsinki, 1911.

وقد ترجم هذا الفهرس وأعيد طبعه وطبعته الأخيرة تحت عنوان :

The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.

وقد ترجم طومسون فهرس آرنى ووسعه فى سلسلة : F.F.C., no. 184, Helsinki, 1964.

(٧) الأرقام التى سنوردها منذ الآن بالأحرف المائلة تمثل أرقام حكايات الطبعة الأخيرة لمجموعة أفاناسييف Narodnye russkie skaski)

الحكايات الشعبية الروسية ، ج ١ – ٣ ، موسكو ١٩٥٨ .

(٤) A.I. Nikiforov, Skazochnye materialy zaonezhia sobrannye, V. 1926, godu.

[حكايات من شواطىء بحيرة أونيجا ، جمعت سنة ١٩٢٦ .]

Skazochnaja Komissiya, V. 1926 g. Obzor rabot, Leningrad, 1927.

(٥) A.N. Veselovskij, Poetika sjuzhetov.

بويطيقا الموضوع Sobranie Sochinenij, ser.1 (Poetika, t. II, VYP. 1, Saint Pétersburg, 1913, p. 1-133).

(١٠) ارتكب فولكوف خطأ فادحا بقوله : « يعد الموضوع هو الوحدة الثابتة ، وهو نقطة البدء الوحيدة الممكنة فى درس الحكاية » . (فولكوف : الحكاية ، ص ٥). ونجيب عليه بالتالى : ان الموضوع ليس « وحدة » ، وانما هو مركب ، وليس ثابتا بل هو متغير ، واتخاذه نقطة بدء فى درس الحكاية أمر غير ممكن .

(١١) Cf. S.F. Oldenburg, «Fablo vostochnogo proishozhdenija.» [الأمثولة ذات الأصل الغربى] (Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvesh chenija, cccxlv, 1903, no. 4, fasc. 11, p. 217-238).

حيث يجد المرء تقويما أكثر تفصيلا لمناهج بيديبه .

(١٢) V. Chklovski, teorii prozy, [نظرية فى النثر] Moscou-Leningrad, 1925, p. 24.



جمع وتدوين وتعليق

محمد حسين هلال

على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله)

كان مره راجل صياد ، زمان والصياد ده جه فى يوم من ذات الأيام بيقول لبنته : يابنتى أنا هارمى الشبكه على ذمتاك ، طلعت فاضية ليكى ، طلعت مليانه ليكى .

قالت له : روح ياأبى توكل على الله ، واستعن بالله (٢) ، فخد بعضه الراجل - لامؤاخذه - رمى الشبكة (.....) (٣) فطلع فى الشبكه صندوق قعد يشد ، لآخر فتله .. الصندوق ماسك ! ! فراح ساحبه ، وطلع على بره ، شاله على بره ، وروح ع البيت .

فبنته بصت لقته جايب صندوق ! ! ايه ده يا أبى ؟ !

والله يابنتى دا اللى طلع النهارده على ذمتاك ! ! فيه مالوك ليكى (٤) ؟ !

فيه قتيل ليكى ؟! فنزلوا الصندوق قالت له : طب افتحه . قال لها : لأ دا على ذمتك انتى ، تفتحيه انتى برضه بايدك .

فجابت أجنه وشاكوش وبتاع (٥) . وبتفتح الصندوق .. فتحته لقيا الصندوق كله جواهر !! البنت شافت الصندوق كله جواهر ! . والراجل شاف الصندوق كله جواهر !! فالسر الإلهى طلع ؛ بتاع الراجل فالبنت تعمل إيه ؟ خدت جوهره واحده ، وأبوها كان له صديق ، راجل جواهرجى مسيحى ، كان لما يعدى معاه شوية سمك يديهم للراجل ده .

فخدت جوهرايه (٦) ، وراحت للراجل الجواهرجى (فطلعت جوهره عرضتها على الجواهرجى ، الجواهرجى خدها واستعجب ليها ! ! ملهاش وجود فى الدنيا ـ مفيش مثل الجوهره دى أبدا ! ! منين يابنتى الجوهره دى . . وبتاع)

فطبعا ـ لامؤاخذه ـ البنت خدت جوهره واحده من الصندوق ، ودارت الصندوق (٧) ، وراحت للجواهرجى اللى بيقعد عنده أبوها قالت له : يا عم اسكندر مثلا ، قال لها : نعم . قالت له : البقيه فى حياتك ، قال لها فى مين ؟! قالت له : فى أبويا ، قال لها : يابنتى دا معَدِّى عليا الصبح ؟!! قالت له : ماتقوليش (٨) دا معدى عليك الصبح ، أو معدى عليك الوقت ، الموت أقرب من رمش العين ، والكائن كده . قال لها : طب يابنتى هتعملى إيه ؟

قالت له : أبويا وصّانى وصيه ، قال لى يوم ما أموت إدى الأمانه دى لعمك اسكندر ، واللى هيديهولك (٩) كفنينى بيه .

فمسك الجوهره من البنت ، لقاها تساوى ألوف من المال ،

قال لها : طب افتحى حِجْرِكْ ، فتحت حجرها ملاهولها من المال (١٠) خدت البنت المال ، وطلعت كَفِّنِتْ أبوها أعظم كَفَنْ ، عملت لأبوها أربعين ليلة بالصييته (١١) ، ماعملهمش لاملك ولا وزير فى قلب البلد

وخلص منها رأس المال ، تعمل ايه ؟
خدت جوهره تانيه ، واحده ، وراحت له ،
ياعم اسكندر ، نعم ، قالت له : ما
رأيك ؟

قال لها : والله يابنتى أبوكى لو كان
خلِّف أربعين راجل ماكانوا عملوا الليله
اللى اتعملت لأبوكى ، وانت جزاكى الله
كل خير ، قالت له : والله أنا بانعبش (١٢)
مطرح ماكان بينام لقيت أمانه زى اللى
كنت جبتها لك ، فَدِّى (١٣) اللى ها
اتعيِّش منها على قيد الحياه ، فممكن
تساعدنى ؟ فَمِسِكْ الجوهره ، لقاها
تساوى قد اللى فاتت ، تلت أربع
مرات ! !

قال لها : افتحى حجرك افتحى .
فتحت حجرها ، ملالها حجرها من
خيرات الله ، وخدت بعضها وروحت .

الحراميه اللى فى البلد شافوا البنت
دى ، عملت لأبوها ميتم (١٤) ماعملهوش
لاملك ولا وزير ، فجه شيخ المنسر (١٥) ؛
شيخ الحراميه قال لهم : ياجدعان بنت
الصياد بتاع السمك ! تعمل لأبوها أربعين
ليله ماعملهمش لاملك ولا وزيرا ! ! البنت دى
عندها مال لاياكله حطب ولانار النهارده
تعملوا ترتيبكم وهَنُطّ نسرقها.

فرد واحد فيهم قال له : بدام مانطب عليها ، ودى بنت ملهاش حد ، لاليها أخ ولا أب ، ولا حد معاها ! مَتْقَدَرْ القرشمين اللى كانوا معاها افتخرت بيهم لأبوها ، وأصبح معندهاش حاجه ، هننط عليها تتخض منّنا (١٦) ، تموت ناخد ذنبها فى رقبتنا ، يبقى حرام !! الجدع اللى يعمل ملعوب (١٧) ويتجوزها على سنة الله ورسوله ، ويعرف اللى وراها ايه ؟ ونبقى نسرقها . قال له : طيب (١٨) مين اللى هيعمل الملعوب ده؟ قال لهم شيخ المنسر : طب سيبوا لى أنا الموضوع ده ، فسابوا له الموضوع.

فجه شيخ المنسر ، طبعا الحرامية فى البلد مايبيّنوش نفسهم جرابيع (١٩) ، شحاتين، بيسألوا الله ! لأ الحرامى بيكون نزيه (٢٠) . فجالها (٢١) قبل الفجر مايدّنْ بساعه ، فَخَبَط ع الباب (طخ طخ تك تك تك) (٢٢) قالت مين بالباب ؟ ! قال لها ادينى مما أعطاكم الله ، سائل وعلى باب الله (٢٣) ، فين اللى يجزيها مما أعطاكم الله ؟! حفنت بايديها الاتنين وادت له ، خد منها ومشى . فجالها تانى يوم قبل الفجر مايدن بنص ساعه ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب؟! قال لها : سائل وعلى باب الله ، وادينى مما أعطاكم الله . حفنت حفنه برضه (٢٤) ، خد بعضه ومشى .

فتالت يوم جه ، قبل الفجر ما يدن بربع ساعه ، الناس طبعا لسه (٢٥) ماطلعتش للفجر ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟! قال لها : سائل وعلى باب الله وادينى مما أعطاكم الله . حَفَنِت وبتَدّيلُه (...) فراح قابض ايدها اليمين من هنا (٢٦) قالت له : إخص عليك (٢٧) يامجرم ياسافل ،بتمسك إيدى كده ليه ؟ ! قال لها : أصل أنا بالعربى مش شحات ، قالت له : أمال أنت ايه ؟ ! ! قال لها : أنا بالعربى طالب القرب منك وعايز أتجوزك ، فجيت لك بالليل ، لانى مش لاقى لك أب ، ولا لاقى لك خال ، ولا لاقى لك عم ، ولاخاله ، ولاأم ، ولاخَدّ أخطبك منه ، فأنا جايلك والدنيا هُسْ هُسْ (٢٨)

تقبلى ايديا ؟ قالت له : آه !! راحت السَكْرَهْ وجَتْ الفَكْرَهْ ياشاطر ، قَتَّحت عينى على حاجه اسمها جواز ، بصراحه أنا عاوزه أتجوز ، معاك من المال كتير ؟ قال لها : معايا ألف محبوب (٢٩)

قالت له : وآدى عليهم كمان ألف محبوب ، بس بشرط . فيه راجل فى اسكندريه ، خياط ، بيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويْعَيَّطْ تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيب لى حكايته من طق طق اسلامو عليكو وأنا أتجوزك ، ماجبتليش حكايته ايه ؟ ماتجيش عند بيتى ، قال لها : حاضر . (دا الحرامى)

فخد بعضه صاحبنا ، وخد منها الألف محبوب ، صَبَّحْ الصُبح قطع (٣١) ونزل ع اسكندريه كانت قالت له : الخياط ده دكانه على أربع مفارق (٣٢) ، والدكان ليها أربع أبواب ، وبيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! فخد بعضه ونزل ع اسكندريه ، فى الوصف ده ، الشارع أربع مفارق والدكان ليها أربع أبواب ، فَلَقَاه بيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! طب يسأله بأى سبب ؟ !

فراح محود عليه ، خدله حتة قماش ، وحود عليه ، قال له : ياعم ياخياط قال له : نعم . قال له : والله أناغريب ، مش من هنا ، ممكن تخيط لى الجلابيه دى علشان ألحق القطر المصرى ، فاضل له ساعتين .

قال له : اقعد يابنى نص ساعه وخد جلابيتك وامشى

قال له : حاضر . قعد — لامؤاخذه (٣٣) — بيخيط له ، فى الجلابيه ، يشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! قام المصرى بص له كده ؛ الحرامى ده ، وقعد يتصعب عليه قوى (٣٤) . قام الخياط بص له وسَكُتْ . تانى مره ، بيشك الشكه ويضحك ويشك الشكه ويعيط ! ! قام الحرامى برضه بص له ، واتصعب عليه قوى ، قام الخياط بص له وسكت . تالت مره بيتصعب عليه قوى !

قال له : قول لي يا أخويا انت جاى تخيط جلابيتك ، وألا جاى تمصمص لمون ؟! (٣٥) ايه حكايتك ؟!

قال له : والله إن صدق القول أنا جاى أسألك . بتشك الشكه وتضحك له ؟! وتشك الشكه وتعيط ليه ؟! قال له : جاى منين بسلامتك ؟ قال له : جاى من مصر (٣٦) . قال له : وجاى تسألني أنا مخصوص ؟ !

قال له : آه . قال له : على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) (٣٧)

قال له : ياابني أنا ... أولا فيه راجل في الهند ، واقف على ترابيزه ، وفوق الترابيزه كرسى ، وماسك بدله كنوزى (٣٨) ، وميت محبوب وبيقول يااللي يضربني بالجزمه دى ، ميه على الخد ده، وميه (٣٩) على الخد ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى ، وأقول استاهل (٤٠) . تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيني وأنا أقول لك على حكايتي . قال له : كده ؟ ! قال له : آه ، قال له : ماشي (٤١) .

بات عنده تلك الليله ، وخد بعضه وصبح نزل على الهند (تك) (٤٢) لقى صاحبنا ده واقف على شارع بسبع مفارق ، وحاطط ترابيزه ، وفوق منها كرسى زى اللى بيقول أَخْلَعْ الأسنان (٤٣) . وماسك بدله بتاعة ملوك ، وميت محبوب في إيده وفردة برطوشه (٤٤) قديمه ، (تك) وبيقول : يااخواننا اللى يضربني ميه ع الخدْ ده ، وميه ع الخد ده وياخد ميت محبوب ، والبدله الكنوزى وأقول استاهل . فحود عليه . قال له : ياعم انت ! قال له : نعم ، قال له : بفلوسك ! وبدله كنوزى بتاعة ملوك ! وعاوز تنضرب بالنعال على الخلقه الشريفه ! وكمان تقول استاهل ! ! قال له : آه . قال له : طب قصتك ايه ؟ والعاشق في جمال النبي يصلى عليه (صلعم ٤٥)

قال له : عاوز تعرف حكايتي أنا ؟ قال له : آه . قال له : انت منين ؟

قال له : من مصر ، قال له : جاى مخصوص تسألني أنا يا أخويا ؟! قال له : آه . قال له : ياابني فيه راجل في اليمن ، واقف وقفتي دى ، وعلى شارع



بسبع مفارق ، بيصحن فى الجواهر ويدريها فى الهوا (٤٦) ، ويقول له :

« ضيع ياهوا ولا يضيعه الأندال » تروح تسأله لماذا يفعل كده ؟ !

وتعالى أقول لك على حكايتى ، إذا كنت جاى من مصر تسألنى أنا .

قال : يانهار اسود لسه فيها اليمن ؟!! طب والفلوس على قد اليمن وإن رجع هيرجع ماشى ؟! ياحول الله !

فبات عنده تلك الليله وصبيح نزل على بتاع اليمن لقى الوصفه اللى وصفها له مظبوط .

ـ ده بيصحن الجواهر ، ويدريها فى الهوا !! أمالْ او سألته أنا ! ده هيصحّنى أنا ويموتنى !! قام وقف جنب عامود بتاع نور ، وقعد يتفرج عليه ، صَحَنْ جَوْهَرَهْ واتنين وتلاته ، فربنا ألقى عليه بالنوم فنام .

فاليمنى نازل بيستريح كده ، بيتلفت وراه لقى غريب ، واقف ع العامود ونايم ، وعادة الغريب فى البلاد دى بيبان ، فراح له ، زغده كده فى جنَابه (٤٧) ، قال له : هوووه . قال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله !! نعم ، قال له : إيش جابك فى بلادنا هون؟!(٤٨)

قال له : والله إن صدق القول أنا جاى من مصر أسألك بتصحن الجواهر وتدريها فى الهوا بأى سبب ؟! قال له : جاى من مصر مخصوص عشان تسألنى أنا ؟ قال له : آه على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله) .

خده ضيفه عنده ، عشا .. عشاه ، من أحسن ميه وسقاه ، وخد بواجبه تمام التمام . قال له : يا ابنى عايز تعرف حكايتى بالمظبوط ؟ قال له : أيوه . .

قال له : أنا كنت مصاحب أربعين صاحب ، إن جبت لنفسى رغيف عيش.. أجيب لهم أربعين رغيف . إن جبت لنفسى بدلة هدوم ... أجيب لهم أربعين بدله . إن جبت لنفسى جوز جزمه .. أجيب لهم أربعين جوز جزمه . ضيعت (٤٩) على نفسى جنيه ... أديهم أربعين جنيه .. ضيعت مالى ومال أبويا على أصحابى ، لابقى حياتى باليمين ولابالشمال ، بقيت أخُشْ (٥٠) القهوه دى الصبح مامعيشى حق الاصطباحه (٥١) ، ساعة ما يشوفونى .. جَرْىَ .. نضيف طبعا (٥٢) ؛ مامعيشى حاجة .

– ولاَّ ياحميدو .. ولاَّ يا محمد .. ولاَّ يا فلان . . نعم .

– ابن المقطوعه جاى هناك أهه ، يلا بينا .. نِخْلَعْ (٥٣) .

يسيبونى فى القهوه ، والقهوجى (...) (٥٤) مهما تحسن عليه ، وجيت انكسرت فى طلب أو اتنين « أيوه . . نعم .. أيوه .. طيب » (٥٥) هيفضحك فى الشارع !! فبقيت أخاف أقعد هنا ، أخش القهوه ماالقيش حد يطلب لى من صُحابى ! ! أمشى ! فتضايقت .. أعمل ايه ؟ !

عاوز أموِّت أمى ... وأنا هاموت وراها ؛ لأن لو أنا مَوِّتْ نفسى وانتحرت أمى هتستنى ليا معار (٥٦) ، فاعمل ايه ؟ !

حودت على أمى فى البيت .. قلت لها : ياماما ، قالت لى : نعم .

قلت لها : اغلى لى حلة ميه ، وخليها تِفْرق (٥٧) لما تتكلم بالتُلْتْ .

قالت لى : هيه الميه بتفرق ! بتتكلم بالثلث بتقول ايه ؟

قلت لها : يا أمى إذا غلت الميه . بتقول لما تغلى :

أسايا منى وبى وأنا اللى بنارى انجريت

والعشق منى انتحر وأنا اللى بنارى انكويت

فأمى سمعت الكلام ، وغَلِتْ الميه لما بقت الميه بتشيل الحله من عليها وتحط ، وتنطق . قالت لى : يا ابنى الميه اتكلمت ، تعالى شوف عاوز ايه ؟!

فرفعت الغطا بقميصى ، وهاجيب أمى من شعرها ، وأحطها وأنا وراها بنفس الموته ، فأمى شافتنى كده قالت لى : ارجع (بصوت قوى) . فابن الحلال إيده تكش على طول ، وبالوالدين ايه ؟ إحسانا (٥٨). فكَشِّيتْ .

قالت لى : بتعمل كده ليه ؟ ! قلت لها : عاوز أموتِّك وأموت أنا بعدك لأن أنا لو مت الموته دى قبل منك .. انتى هتستنى ليا مَعَّارْ لأن أنا لابقى حياتى باليمين ولا بالشمال . قالت لى : ياواد انت بقيت راجل ؟ ! قلت لها : راجل ونص يا أمى .

خدتنى ، نزلتنى على جِرْبِيِّلْ (٥٩) طوله ييجى عشرين متر ، وعرض الجربيل تلاته متر فى ارتفاع تلاته متر ، ومليان صناديق من الجواهر .

قالت لى : دا بقية مال أبوك ياولد ، إن ضيعت ده ماتورنيش وِشَّكْ تانى

فنزلت على الجربيل ، تاجرت المتاجره بتاعة أبويا ، رديت جميع أموال أبويا كما كانت ، رديت الجربيل كما كان ، المكسب اللى بيجينى النهارده آخد نصه ، بدال ما أقول لهم ياولاد الكلب .. ياصيع .. ياللى مش عارف إيه ؟ نهار ماكنت بأخش القهوه ماحدش يطلب لى فنجان قهوه .. واحد يضربنى بسكينه ، أضرب واحد بسكينه ! أخش السجن ! أفقعهم أغيظهم بايه ؟ أصحن الجواهر ، وادريها فى الهوا واقول له :

« ضيع يا هوا ولا يضيعه الأندال ؟ »

دى حكايتى ياشاطر ، قال له : عدَّاك العيب !

بات عنده تلك الليله ، إداله اللى فيه النصيب (٦٠) ، وخد بعضه ونزل ، نزل على مين ؟ على بتاع الهند.

قال له : سلامو عليكم ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، من أنت ؟ !

قال له : أنا اللى بعتّنى لبتاع اليمن ، قال له : ما قال لك ؟

قال له : كذا وكذا وكذا ، وجيت من عنده وكرمنى ربنا والحمد لله ، وعاوزين نعرف انت حكايتك ايه بالصلا ع النبى ؟

قال له : حكايتى أنا ياشاطر ، أنا كنت راجل جَمَّال ، وعندى من الجِمّال جملين ، بصيت فى يوم من ذات الأيام ، طَّبْ عليا راجل ضيف قال لى : يا جمّال قلت له : نعم . قال لى : أنا ضيفك . قلت له : حق الله (٦١).

خدته ضيّفته ، وديته البيت ، وعندما رحت أجيب للضيف لقمه ياكل ، لقيت الضيف ربنا ألقى عليه بالنوم فنام . قلت عقبال الأكل مايستوى أصحى الضيف ، الأكل استوى ، فبصحى الضيف.

— ياعم ياضيف قوم كُلْ لك لقمه ، قال لى : نام وأنت ساكت . (بغضب) قلت له : قوم كل لك لقمه ، انت جاى من الطريق تعبان قال لى : باقول لك نام وانت ساكت أحسن لك ، أحسن أضرب صُبَاعِى فى عينك — البعيد — أقلعها

قلت : الله ؟! هو دا ضيف وألا فتوه ! أيه الحكايه ؟ !

— ياعم قُومْ كُل ! قال لى : قلت لك نام ، وماتنيهاش تانى (٦٢)

فقلت أقول لك الضيف مكروم لأجل النبى ، سيبه ، خليه يبيِّت الليله للصبح ، والصبح يتوكل على الله . فسبته نام.

فجالى فى نص الليل بالظبط ، ولقيته صحى !! قال لى : ياجمَّال

قوم شد ع الجملين . قلت : الله ! هو ده ضعيف وألا فتود ! وألا عاوز الجملين ! ابن الليل مايخافش (٦٣) ، قمت شديت على الجملين . قال لى ياراجل ياجمّال قلت له : نعم ، قال لى : خليك أنت بقى من قدام ، وأنا من وراك ! قلبى لعب فيه الفار (٦٤) ، يضربنى بحاجه من ورا وياخد منى الجملين فى نص الطريق ، فابن الليل مايخافش ، مشيت معاه ، فجه على النهار ماهيشقشق (٦٥) ، قال لى : ياجمّال خَلِّيكْ أنت من ورايا ، وأنا دليل من قُدام . مِشى دَلِّيل مِسكَتْ قلبى بايدى ، النهار طلع علينا بخير وسلامه . قال لى : ياجمَّال بَرِّك الجملّين هِنَا أهُه ، بركت الجملين هنا هه . بصيت لقيت اتفتح من خيرات الله العظيمة !! راح محمل الجملين ؛ طلَّع بدله بتاعة ملوك ، طلع مُكْحِلَهْ يتكحل بيها الأَعَمْى يفتّح على طول ، ومال وجواهر كتير . قال لى : ياجمَّال .. جمل من المال ده علشانك ، والبدله الكُنُوزى دى علشانك ، ومن السنه للسنه هاجى أزورك هذه الزوَّارة فى تلك الليله عشان انت استحملتنى وهنتك فيها (٦٦) وانت استحملتنى . فأنا أعمل ايه ؟ طماع والطمع وحش ، عاوز آخد الجملين ، والمكحله كمان دى أهم من كل حاجه ، أعمل ايه ؟ رحت ماسك شوية تراب ، ورحت عافصه فى عِيْنِيه (٦٧) ، وهاسحب الجملين قال لى : إخص عليك ياخاين برضه تعمل كده؟!! عمل بالمرود يمين وشمال ، فَتَّحْ .

قال لى : فى نظير الليله اللى أنت بَيْتِّنى عندك فيها ، خُدْ جمل من المال والبدله الكنزى دى ، وقطعت بعادتك ، معدتش آجى أزورك أبدا (٦٨) فخدت الجمل من المال ، والمال كله راح ، كان آخر السنه هيجينى غيره ! وهيطبّق عليَّه غيره وغيره ، دانا اللى قطعت بعادتى ، فباقول ياللى يضربنى ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى وأقول أستاهل ، أصل أنا اللى ضيعت نعمتى ، وزوارتى كل سنه .. قال له : لا - عندك حق تَضرِّبْ ميت جزمه - البعيد (٦٩) .

بات عنده تلك الليله ، ونزل على مين ؟ على بتاع اسكندريه ، الخياط . قال له : سلاموا عليكو ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، ماذا أنت ؟! قال له : أنا اللى بعتنى لبتاع الهند ، وبتاع الهند بعتنى لبتاع اليمن ، وبتاع اليمن قصته من طق طق لسلامو عليكم كده ، وبتاع الهند قصته من طق طق لسلامو عليكم دى دى دى ، كَرّهُمْ لُه قوامك . (٧٠) قال له : مظبوط ، عاوز تعرف حكايتى أنا يا شاطر ؟ . قال له : آه ، قال له : ايه على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) .

قال له : يا شاطر أنا راجل خياط متجوز واحده سِتْ ، بقى لها أربعين سنه معايا مخلف منها خمسة جدعان ، يشرحوا القلب الحزنان ، قال له : كويس .

قال له : أقل واحد فى مرتبه بياخد له ميت جنيه ، قال له : كويس .

قال له : بصيت فى يوم من ذات الايام ، وأنا قاعد لقيت جَنَازَه مِعَدِّيه ، مراتى ماشيه ورا الجنازه ، شايله الطين ومِتْزَهْرَه ، وحاجه فظيعه (٧١ وبتقول ياجَمَلِّى ، ياسَبْعِى . قلت يانهار اسود !! عامله أقوى من صُحاب الميت ، قلت ايه ده؟! يكون حد من العيال مات ؟! قمت متقصص مين اللى مات ؟ (أبص فى الميت مش لاقى حد قريبى مات ! (ابنة للراوية) لامن شارعنا ! ولا من حارتنا ! ولا من معرفتنا ! ولا من بلدنا ! ولانعرف اسمه ! ولا من عيلتنا خالص ! طب مراتى عامله كده ليه ؟ ! !

اتخفيت بعبايتى ، ومشيت ورا الجنازه ، لما مشيت ورا الجنازه لقيت مراتى استخبت فى قلب حوش (٧٢) ، أنا شفتها استخبت فى حوش رحت أنا كمان مستخبى فى حوش (ماهو قال ايه ؟ أنا هاتبع الميت ده أشوف ايه نهاية الكلام ، وأشوف مراتى ليه مبهدله نفسها ، ومقطعه فى هدومها ، وايه اللى حاشرها !! وهامشى لغاية نهاية المدفن ، وأشوف ايه الحكايه ، فلما دخلت المدفن) « دخلت الجنازه التُرَبْ ، أول مادخلت

الجنازه التُرب ، مراته استخبت في حوش ، أهل الميت قَرُوا على الميت ، وأجروا وخدوا بعضهم ومِشْيُّوا (٧٣) هيه بقى ، طلَعت م الحوش بتاعها ، شالت المجاديل (٧٤) ، وسحبت الميت من رجليه ، وهم هم هم ، كلت الميت !

أنا شفت كده !! يالطيف ! ! صاحبنا شاف هذا المنظر ، طبعا خايف يِرَوَّحْ البيت ، يعمل ايه ؟ ! خلاص . فقال أقولك ياواد . . . . لما اكتشف إنها غوله ، وخد بعضه طبعا – لامؤاخذه – وروّح الدكان قعد ، وبعت مع الولد ، شوية خضار ، مع شوية بطاطس ، على شوية لحمه وقال له : اجرى قول لمرات عمك ، عمى جاى يتغدى النهارده هو وولاد عمى ، فتحضرى الأكل قوام .

الراجل يعمل ايه ؟ لف على ولاده الخمسه فى وظايفهم ، المُهُمْ وقال لهم : لازم نجتمع النهارده ، ونتغدى مع بعضينا . فالعيال طبعا قالوا إيه ؟ الله ! هو أبونا بيودع مننا وألا إيه ؟ ! أحسن أبونا يكون هيجرى له حاجه . فسمعوا الكلام – ولادْ حَلاَل . ورَوَحُّوا مع أبوهم .

– هانى ياست نَاكُلْ . قَدِّمَتْ الطَبْلِيه (٧٥) ، قدمت الأكل .. .. قعدنا كلنا ناكل .. هيه قعدت ورا الباب بعيد !

– الله ! ماتقدمى ياست أم محمود تاكلى ! قالت لى : شبعانه . . اسمح لى .

– ياست أم سيد ، قومى كلى لقمه مع العيال ! قالت لى : قلت لك شبعانه .

– ياست أم إبراهيم دا العيال أول مره ييجوا يتغدوا معانا ، تعالى كلى لقمه ! قالت لى : قلت لك شبعانه ، يعنى شبعانه (بحزم وشدة) قلت لها : يعنى الاكل اللى حَلِّله ربنا ده مش أحسن من الميته اللى أنت جبتيها م التُّرَب . قالت له : الله .. انت شفتنى ! ياخاين ! طب هم هم هم هم . مسكت العيال الخمسه ، كلتهم شفت أنا لما عملت كده (٧٦) ! نطّيت م الشباك ، كنت فى الشارع . فباشك الشكه وأضحك . أضحك

على مره متجوزها بقى لى أربعين سنه ومعرفهاش إنها غوله ، وباشلك الشكه ؟ وباعيط ، باعيط على ولادى الخمس جدعان ، اللى يشرحوا القلب الحزنان ، ليا حق ياابنى وألا ماليش حق؟! قال له : ياأخويا ليك حق .

بات عنده تلك الليله ، وصبح نزل لمين ؟ للست بتاع مصر ؛ العروسه اللى هيتجوزها خبط ع الباب ، قالت : مين بالباب ؟ قال لها : أنا اللى بعتينى لبتاع اسكندريه

قالت له : أول مارحت رحت فين ياشاطر ؟ قال لها : رحت لبتاع اليمن وقصة بتاع اليمن من طق طق لسلامو عليكم . قالت له : شفت يا شاطر الصاحب اللى مابينفعش إلا وجيبك مليان ، لما يخلى يعدى منك ويسيبك ! قال لها : عندك حق .

قالت له : تانى مارحت فين ؟ قال لها ؛: رحت لبتاع الهند .

قالت له : شفت ياشاطر ، الخاين مابينفعش ، حَبْ يخون الراجل ويعميه وطمع .. طمعان ياخد ماله ويسيبه ، هه شفت!؟ قال لها : عندك حق

— وقالت مارحت فن ؟ رحت لبتاع اسكندريه ، وقصته من طق طق لسلامو عليكم ، قالت له : شفت ياشاطر .. هان عليها ضناها ، خمسه جدعان ، من قبل ماتشوفهم عينيها ، القلب من جوه شافهم ! هانت وهانوا عليها وكلتهم !! قال لها : أى نعم !

قالت له : أنا بنت مفيش حد حارسنى إلا ربنا سبحانه وتعالى ، تتجوزنى بسنة الله ورسوله ، وإذا عملتوا معايا بنط من الابناط (٧٧) دى ، هاعمل معاكم انتو الاربعين (٧٩) ، كما عملت ديه مع ضناهـا

قال لها : أعوذ بالله هو أنتِ منهم ؟!! سلامو عليكم ، أنتِ فى حالك وإحنا فى حالنا . وبعدوا عنها الاربعين ، وخافوا وهى عاشت بنت بنوت على قيد الحياه .

وكنت عندهم وجيت الوقتِ ، والسلام عليكم) * (٧٩) .

الهوامش :

(١) جمع هذا النص فى صيف العام الماضى (يونيــة ١٩٨٦) من الراوية / على السيد على عبد الله ٦٣ سنة ـ يقرأ ويكتب ـ يعمل « مبيض محاره » ـ أرمل ـ لديه سبعة من الأبناء والبنات (متزوجون ويعولون) ـ من أهالى منطقة أم المصريين بالجيزة يتميز هذا الراوية بالشهامة والكرم ، وينتمى فى أصوله الى محافظة الجيزة حيث يقطن الآن ، لكنه ولد بالاسماعيلية وتزوج منها وأنجب معظم أبنائه هناك بعد أن انتقل اليها مع والديه اللذين كانا يعملان كطباخين فى أحد القصور · عاد الى منطقة الجيزة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ مع التهجير ، حيث أقام بجوار عائلته ولم يعد الى الاسماعيلية بعد رجوع المهجرين ·

سافر هذا الراوية بحكم عمله فى المقاولات وأشغال المبانى الى عدد من الدول العربيــة الشقيقة مثــل السعودية ، والكويت والأردن والعــراق وليبيــا · ويتميز هذا الراوية بقدرة فائقة على الأداء وتجسيد المشاهد ، علاوة على صوت قوى ·

(٢) حرص الباحث ـ قبل كل شئ ـ على تدوين النص كمـا يؤدى فى سياق القص الشفاهى مع محاولة الاقتراب ـ الى حد ما ـ من الحرف الفصــيح ، وينبغى ملاحظة أن صــوت القــاف ـ فى النص ـ ينطق همزة ، ومن هنا آثرت أن أدونه برسمه الفصيح منعــا من الالتباس ، وقد فعلت الأمر نفســـه مع بعض الحروف المشكل بين الفصحى والعامية مثل صوت الذال والضاد والظاء ، وحين ينتفى اللبس كنت أسجلها على الصورة التى تنطق بها مثل كلمة مضبوط التى تنطق مظبوط ··· الخ ·

وقد استعضت عن الوقفات والحركات والسكنات الصــــوتية التى يؤديهـــا الراوية بعلامات الترقيم ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة والنقطة وعلامات الاستفهام والتعجب والشرطة والشرطتين والتنصيص وغير ذلك · وفيما يختص بالهــامش ، فاننا نلحظ ـ على مستوى لغة القص ـ لجوء بعض الرواة الى ما يسمى بـ (أسلوب التفاصح) وهو الاسلوب الذى تتراوح فيه لغة القص بين الفصحى والعامية ، ومنه أيضــا تطعيم الرواة لحكاياتهم بعبــــارات وألفاظ وكلمات فصــيحة وتختلف أهداف الرواة فى لجوئهم الى هذا الأسلوب اختلافا بينا ، بيد أنه ينبغى التنبه الى انتشــار هذا الأسلوب فى عدة مواضع من الحكاية ، لذا لزم التنويه ·

وقد راعيت وضع تداخلات المتلقين للنص بين قوسين حتى لا يختلط بكلام الرواية، وقد أثبتها لأهميتها فى درس الأداء ·

(٣) تعبر النقاط التى بين القوسين عن مدة فترة الصمت التى لجأ اليها القاص ، اذ ان وقفات الصمت تعد جزءا من الأداء ، وعليه فان طول المدة يختلف باختلاف عدد النقاط ، فالنقاط الأربعة أطول فى مدتها عن الثلاثة وهكذا ··

(٤) مملوك : أى جميل ، وهى تسمية تستخدم علما للجمال فى صيغة المذكر فيقال للرجل الجميل : مملوك ·

(٥) الأجنة قطعة قصيرة من الصلب المصمت ذات طرف حــاد لقطع الحديد أو تستخدم للكسر ، والشـــاكوش هو أداة الدق والطرق ، أما كلمة (بتاع) فهى

لازمة من لوازم الحديث تعبر عن الصيغة الفصيحة (وخلافه) أى وأدوات أخرى أو أشياء تفهم ضمنا من سياق الكلام .

(٦) جوهراية يقصد جوهرة ، وصيغة التصغير معروفة فى العامية ، فجوهرة هى جوهرايه ، وبلحة هى بلحايه ، وعنبة هى عنبايه .. الخ .

(٧) دارت : أى أخفت .

(٨) تلجأ العامية فى صيغة النفى أو النهى الى وضع أداة النفى أو النهى قبل الفعل ثم تلحق حرف الشين بالفعل بدلا من اضافة الأداة الى الفعل فقط ، وقد تستخدم العامية الصيغة الفصيحة فى النفى ، ولكن بصورة أقل ، بيد أنها حين تستعمل (ما) بمفردها بدون حرف الشين الملحق بالفعل ، فان الصيغة عندئذ تستعمل فى الحض على الفعل ، والحث على عمل ما .

(٩) هيديهولك : سيعطيه لك .

(١٠) أى ملألها حجرها بالمال .

(١١) الصييته : مقرءوا القرآن المشهورون ، والذين يعرفون بجمال الصوت ولعل التسمية قد جاءت من هنا ، كما تطلق التسمية نفسها على بعض المنشدين الدينيين .

(١٢) أنعبش : أى أفتش وأبحث .

(١٣) فدى : فهذه .

(١٤) ميتم : مأتم .

(١٥) شيخ المنسر : زعيم اللصوص .

(١٦) تتخض : أى تفزع ، وهى مستعارة من عملية خض اللبن المعروفة فى الريف : تلك العملية التى تنفصل فيها حبيبات الزبد عن السوائل فى اللبن ، ومن هنا تأتى بلاغة اللفظة فى الدلالة على الفزع الذى تنفصل فيه شجاعة الانسان عن نفسه بعد هزة مفاجئة .

(١٧) ملعوب : أى حيلة ، ومنها « ملاعيب شيحة » المعروفة فى سيرة الظاهر بيبرس .

(١٨) طيب مين اللى هيعمل ده ؟ : اذن من سيقوم بهذا .

(١٩) ما بيبنوش نفسهم جرابيع : لا يظهرون أنفسهم الا فى صورة وهيئة حسنة ، ومفردها جربوع ، وهو الحيوان المعروف الذى يشاهد فى الريف وبعض الأحياء الشعبية ــ وهو غير العرسة ــ واللفظة تدل على زراية الهيئة ووضاعة الشأن .

(٢٠) نزيه : أى مهندم وحسن الهيئة ، وللكلمة دلالات كثيرة تفهم من سياق الحديث .

(٢١) فجالها : أى فجاء لها قبل آذان الفجر بمدة ساعة .

(٢٢) (طخ تك) يلجأ الرواة الى احداث مثل هذه الأصوات لتجسيد حكاياتهم وتقريبها الى الذهن بأداء مثل هذه الأصوات التى تشد المتلقين ، وتجذبهم ، وتلك وسيلة من وسائل مسرحة الحكاية .

(٢٣) (أدينى مما أعطاكم الله ٠٠) صـيغة من صيغ السـؤال والشحاذة ، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن تلك الصيغة وغيرها تستخدم فى التسول الا أنها تحمل بعدا أعمق من مجرد السؤال ، اذ أن عالم الشـحاذة بأدعيته وأشعاره وصيغ سؤالاته يظهر فى مجمله وعى هذه الطائفة بحقها فى مال من يملك ، انطلاقا من مفهوم التكافل الاجتماعى فى الاسلام ، فمن يملك (طبقا للصـيغة) ليس سوى مستخلف على مال الله ، وحين يعطى فانه يقدم من مال الله وليس من ماله ، كما أن الشحاذ حين يصف نفسه بالسائل (أو العاجز أو المريض أو غير ذلك من صور استدرار العطف) فانه على الرغم من صفته تلك لا يقف الا على باب الله ، أو الكريم أو العاطى ، أو غير ذلك من أسماء الله الحسنى ٠

(٢٤) حفنت حفنه برضه : أى أخذت كومة من المال وأعطتها له أيضا ، وبرضه من الألفاظ التى بقيت منذ الحكم التركى ، وهى (برضـل) التركيـة التى تعنى هوكذا ، وأيضا : لمزيد من التفاصيل انظر قاموس العادات ـ أحمد أمين ٠ ص ٣٣٨

(٢٥) لسه : هى اختصار لكلمة للساعة ، ايثارا للسهولة والتخفيف ٠ وتعنى ليس بعد ٠

(٢٦) عند هذا الموضع قام الراوية بتمثيل المشهد بأن أمسك معصمه ليقرب الصورة الى جماعة الحضور بغرض شدهم الى ما يحكى ٠

(٢٧) اخص : عار عليك ٠

(٢٨) هس هس : بضـم الهاء وسكون السين وهى صـوت يحاكى السكون ، ويعبر عن الصمت وخلو المكان من الناس أو من الأحياء المنظورة ٠

(٢٩) ألف محبوب : المحبوب عملة تركية قديمـة صكت كبديل عن الدنانير العربية ، وكان يسجل عليها أسماء سلاطين آل عثمان ، منذ عهد سليم الأول ، اذ يقال محبوب سليمى ، محبوب مصطفاوى ، محبوب محمودى ، نسبة الى السلطان سليم الأول ومن تلاه ، وقد شاع استعمال هذا النوع من النقود فى كل بلاد العالم العربى التى استولى عليها العثمانيون ، ولارتفاع عياره وجمال نقشه تزينت به النساء ، وكانت قيمته تساوى ٣٧ر٥ قرشا صاغا من الفضة ، وهو من الذهب الخالص اذ هى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب وقد استمرت تتداول فى مصر حتى عصر محمد على سواء أكانت مضروبة فى استانبول أو فى مصر نفسها ، وقد توقف تداولها سنة ١٨٣٩ ٠ لمزيد من التفاصيل راجع : النقود العربيـة ماضيها وحاضرهـا د٠ عبد الرحمن فهمى المكتبة الثقافية ١٩٦٤ ـ القاهرة ص١١٧ ٠

(٣٠) (من طقطق لسلامو عليكو) لازمة من اللوازم التى تستخدم كثيرا فى لغة القص والحواديت ، وتعنى من البداية الى النهاية ٠

(٣١) قطع : تقال عند الحصول على شىء يقطع أو يقص من مجموعة ، أو امتداد وتطلق للدلالة على الشراء ، مثل (قطع حتتين قماش » أى اشتراهم ، وهى هنا تعنى أنه قد اشترى تذكرة للسفر ٠

(٣٢) مفارق : جمع مفرق ، أى تقاطع وتجمع على تقاطعات ٠

(٣٣) لامؤاخذة : من لوازم الحديث فى الحكايات ، وتعـد من الكلمـات الاعتراضية التى تحمل دلالة الأسف على مضمون الحديث اذا احتمل أكثر من دلالة ،

وكان من بينها دلالات سيئة المغزى أو المعنى ، ومنها (البعيد) و (الأبعد) وقد تكررت فى ثنايا هذه الحكاية هى ومثيلاتها فى أكثر من موضع ٠

(٣٤) يتصعب عليه أوى : أى حزن على حاله حزنا شديدا ٠

(٣٥) تمصمص لون : عبارة تحمل قدرا من البلاغة ، لما بها من تشبيه ، فهى تقال لمن يزم الشفاة حزنا وأسى بصوت مسموع ، والفعـل مأخوذ فى الأصل من جرش الليمون الحامض للتغلب على المرارة فى الحلق والزور ، وقد التقط الراوية المشهد بمهارة ، وجسـده بلاغيا للدلالة على الاعتراض والاستنكار من ابداء الحزن والأسى ، وتعنى أننا لسنا فى حاجة الى هذا الحزن وذلك الأسى ٠

(٣٦) من مصر : يعنى القاهرة ، وقد صارت الكلمة علما على القاهرة فى مختلف أقاليم مصر ، اذ يقول أهل الريف « رايح مصر ، وجاى من مصر » يقصدون القاهرة ، وفى الاسـكندرية يطلقون على القاهرى (مصرى) وعلى محطـة السكك الحديدية الرئيسية هناك (محطة مصر) ويطلق القاهريون على أنفسهم التسمية نفسها ٠ لمزيد من التوسع راجع : القاهرة فى الأغانى الشعبية د٠ أحمد مرسى ـ مجلة الفنون الشعبية العدد ٨ يوليو ١٩٦٩ ٠

(٣٧) (على ماتوحدوا الله) صيغة من صيغ الأداء ، يكثر الرواة الممتازون من استخدامها فى مواضع معينة فى أثناء الحكاية ، وغالبا ما يستخدمونها فى الحكايات الطويلة ٠

(٣٨) بدله كنوزى : أى بدلة ملوك أو غالية الثمن ٠

(٣٩) ميه : مائة ٠

(٤٠) استاهل : استحق مايحدث لى ٠

(٤١) آه ٠٠ ماشى : وتعنى الأولى فيما تعنى الموافقة ، وتدل الثانية على سريان الاتفاق ، بمعنى اتفقنا ٠

(٤٥) (تك) حركة تدل على الانتقال السريع من منطقة لأخـرى ، أو مكان لآخر أو بين فعل وآخر ، ويؤديهـا الراوية بالنقر على أى جسـم صلب بجواره أو بفرك أصبعى الوسطى والابهام ليحدث هذا الصوت ، وتعبر عن الايجاز والاختصار فى السرد ، اذ أنه سافر فى ثوان ، وعثر فى التو واللحظة على بغيته (لمزيد من التفاصيل أنظر : صفوت كمال ـ الحكايات الكويتية ـ ١٩٨٦ ـ الكويت) وما بين الفعلين (الانتقال والوصول) فان الراوية يتركه لخيال المتلقى ، وتلك وسيلة بارعة من وسائل مشاركة المتلقين فى ملأ الفراغات بين أحداث الحكاية بأعمال الذهن بدلا من تقديم كل التفاصيل بصورة جاهزة ٠

(٤٣) (كرسى اللى بيقول اخلع الأسنان) استخدم الراوية نوعا من الاستدعاء البيئى لمشهد معروف ليجسد الصورة ، فاذا كان يتحدث عن الهند فانه يستخدم تشبيها محليا ليزيده وضوحا ويقرب الشكل الى الأذهان ٠ ومخلع الأسـنان هذا (بتشديد اللام) شخص كان يتواجد بالموالد العامة الشهيرة كمولد الحسين رضى الله عنه والسيدة زينب ، مثله مثل « المطاهر » الذى يقوم بعملية ختان الأولاد ، وغيره من مظاهر المولد ٠

(٤٤) برطوشة قديمة : أى حذاء قديم ممزق ٠

(٤٥) (العاشق فى جمال النبى يصلى عليه) لازمة من اللوازم التى يستخدمها الرواة لأحداث نوع من التناغم الصوتى بين لفظة أيه ٠٠ وعليه ، لجذب انتباه المستمعين ، واعدادهم لحدث جديد فى الحكاية ٠ راجع هامش (٣٧) ٠

(٤٦) يصحن ٠٠ يدريها : يطحن ، وقد أبدل صوت الطاء بصوت الصاد الذى ينتمى الى المخرج نفسه ، ولكنه أخف منه فى النطق ، بما يتناسب وميل العامية الى السهولة والتخفيف ، يدريها : يذروها فى الهواء ، والتغير الحادث فى الكلمتين طفيف ولا يمس بنيتهما فى الأساس ٠

(٤٧) زغده فى جنابه : لكزه فى جنبه ٠

(٤٨) هون : يقصد بها (هنا) ، وينتمى هذا الأسلوب الى نوع الأساليب الجيدة للأداء وهى تلك الأساليب التى يحاول فيها الرواة محاكاة أفراد من لغات وقوميات مختلفة من الشخصيات التى يقصون عنها ، لكن (هون) لا تنتمى الى لهجة اليمن ، وانما هى قريبة جدا من لهجة بلاد الشام ، وهى اللهجات التى استمع اليها الراوية من اللهجات العربية فى البلدان الشقيقة التى سافر اليها ، كما ألمحنا الى ذلك فى حديثنا عنه وقد لجأ الى هذا ليبعد بنا عن نطق الكلمة فى اللهجة المصرية ٠

(٤٩) ضيعت : الأولى أنفقت ، والثانية بمعنى فقدت وأضعت ٠

(٥٠) أخش : بفتح الهمزة وضم الخاء ٠ أى أدخل ٠

(٥١) الاصطباحة : تطلق على كل ما يتناوله الانسان فى الصباح من طعام أو شراب أو ما يتلقاه من رزق مبكر ، وهى تستخدم أكثر ما تستخدم فى الأحياء الشعبية ٠

(٥٢) نضيف : يعنى أنه صار مفلسا ، لايملك شيئا ٠

(٥٣) نخلع : أى نفر ونهرب ٠

(٥٤) (٠٠٠) فى موضع هذه النقاط تشبيه يعد من ألفاظ السباب واللعنات ، ويقال للاهانة الشديدة والجارحة ، وقد منعنا المقام من اثباته ٠

(٥٥) (أيوه ٠٠ نعم ٠٠٠) محاولة لتقليد حركة صبى القهوجى الدائبة فى المكان ونداته على الجالسين بهذا الصوت حتى يرضى كل زبائنه ، فيشعرون أنه ملتفت اليهم ، وغير غافل عمن جاء الى القهوة ولم يطلب شيئا من المشروبات بعد ٠

(٥٦) معار : عار وذلة ٠

(٥٧) تفرق : بتشديد الراء وكسرها ، أى تغلى غليانا شديدا ، والكلمة مأخوذة من فوران المياه ، أى حركتها الشديدة المضطربة عند الغليان ٠

(٥٨) احسانا : استدعاء للآية القرآنية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم اغضابهما أو القيام بأى عمل يسىء اليهما ولو كان بسيطا حتى بمجرد (التضجر) لا القتل ، والاستدعاء له وظيفة تجسيد الموقف والتذكرة برأى الدين منه ، ويهدف كذلك الى نيل اعتراف جماعة المتلقين به ، لأن ابن الحلال تقصر يده عن أذى الوالدين، كما يحض على ذلك الدين والمجتمع ٠

(٥٩) جربيل : سرداب .

(٦٠) يلاحظ أن زعيم اللصوص لم يتلق اعانة مالية فى سفرته تلك بعد نفاذ نقوده الا من اليمنى ، ذلك الذى استفاد من تجربته ، وخبر الصديق وعرف الدنيا ، بينما لم يطلب شيئا من الهندى الذى طمع فى نصيب من مد له يد المساعدة ، مع عرضه لذلك ، وهى مسألة تثير علامة استفهام ، فعلى الرغم من أن رحلته كلها كانت فى سبيل المال ، بل فى سبيل الحصول على ثروة ابنة الصياد اليتيمة الا أنه على مايبدو قد استفاد من الدروس التى قابلته .

(٦١) حق الله : صيغة منتشرة بصورة كثيفة فى حكاياتنا الشعبية فى كل مكان بعد أن أوشكت على الاندثار من واقع العادات والتقاليد الفعلية والصيغة تختلف عن صيغة السؤال السابقة فى أنها ترتبط بالضيف وحق ضيافته ، فاذا كانت الصيغة السابقة (هامش ٢٣) تختص بفئة المساكين والمتسولين الا أن هذه الصيغة تختص بكل غريب أو عابر طريق ـ سواء كان مسكينا أو غير ذلك ، وقد يقولها الضيف أو المضيف ، فاذا سلم أحدهم ، وقال الآخر (اتفضل) فان الثانى يبادره بالقول ـ ان أراد الضيافة ـ (حق الله) « أى أننى سآتى معك لآخذ ضيافتى عندك التى هى حق الله فى مالك » .

واذا قال عابر طريق لصاحب دار : (أنا ضيفك) ، فان صاحب الدار يرد عليه بالصيغة نفسها : (حق الله) ـ كما فى حكايتنا ـ أى أنك ضيفى وما ضيافتك الا حق الله فى مالى .

(٦٢) ما تنيهاش تانى : أى لا تكررها ثانية ، وهى أسلوب نهى يقال عند الغضب أو تعنى النهى عن أمر أو طلب .

(٦٣) ابن الليل : وهى تستعمل استعمالين : أحدهما أن تطلق على الحرامى . ذلك اللص الذى يسهر الليل ليسلب الناس نقودهم ، أو يسرق منازلهم . والثانى أن تطلق على الرجل الشجاع الذى لايهاب الظلام ، ويتحرك فى أثنائه غير مبال باللصوص وقطاعى الطرق ، مثل الخفراء ومن يعملون فى مهن ليلية .

(٦٤) قلبى لعب فيه الفار : كناية عن القلق والشك ، والصيغة تعنى تحرك الهواجس والظنون داخل الصدر ، كما ينبش الفأر فى الجدران والجبال .

(٦٥) يشقشق : يظهر ، وهى مشتقة من شق ضوء النهار لجهامة الظلام ، ويقولون شقشقة الطيور ، لأنها تسعى فى الصباح الباكر محدثة شقشقة بأصواتها أى تشق سكون اللحظات الأولى من الفجر بأصواتها بعد الاظلام والصمت المطبق . والشقشقة من معانيها الافصاح فى الكلام . الوسيط جـ ١ ص ٤٩١ لسان ص ١٨٥ جـ ١٠ .

(٦٦) أهنتك فيها : أى أهانتى لك وتحملك .

(٦٧) عافصه : أى قذف التراب على عينيه . أى غطى به عينيه . الوسيط جـ ٢ ص ٦١٧ .

(٦٨) معدتش : لن أعود لزيارتك أبدا .

(٦٩) البعيد : من اللوازم الاعتراضية أنظر هامش ٣٣

(٧٠) كرهم له قوامك : أى كرزهم له بسرعة .

(٧١) شايلة الطين ومتزهرة : عادة مندثرة فى التعبير عن الحزن الشديد عند الوفاة ، اذ كانت النســاء تصــبغن أوجههن وأيديهن بالنيلة ، أو الصبغة الزرقاء (الزهرة » التى تستعمل فى الغسيل لتظهير ألوان الثياب ، وكن يحسين التراب على رءوسهن فيتحول الى طين بفعل العرق ، ومن عاداتهن فى هذا أن يدرن حول البلدة أو الحى ســـبع مرات ، وحين يصلن فى كل مرة الى بيت المتــوفى يرتفع صراخهن وعويلهن بعد أن يتوقفن لبرهة ، ثم يعاودن السير من جديد حتى يدفن ، ولهن فيما بعد الدفن شعائر وطقوس ، لا مجال لها هنا ٠

(٧٢) الحوش : اسم المدفن الذى يدفن فيــه الموتى ، ويختص المدفن بعائلة معينة أو أسرة ، ويتكون من مبنى عبارة عن غرفة أو اثنين ، ثم مدخل المدفن حيث نجد المقبرة ، والاســـم وحده يعنى المدفن ، أما اذا أضيفت ، فهى حوش البيت ، حوش المدرسة ٠٠ الخ ، ومجموعة الأحواش تسمى المقابر أو القرافة ، أو الجبانة ، لكن الكلمة (حوش) بمفردها تعنى المنزل فى بعض البلدان العربية ٠

★ تعليق من بعض الحضور

(٧٣) المجاديل : هى القوائم الحجرية التى تسد مدخل المقبرة ، وترتكز على حافتى المدفن ، ويختلف عددها باختلاف مساحة المقبرة ، وتعد من الأسمنت وحديد التسليح أو من الحجر الجيرى ٠

(٧٤) عند هذا الموضــع قال زائر من الأقارب مستنكرا المقاطعـــة والتكرار هو بيعيدهم تانى ليه ؟! ومثل هذه التعليقات تعد جزءا من الأداء ، ولا تقل أهميــة عن النص نفسه لتوضيح الأداء وسياق القص ٠

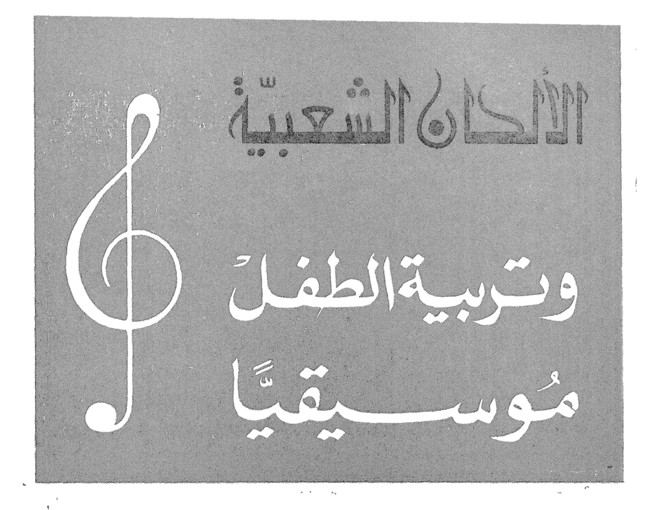
(٧٥) الطبلية : هى المائدة الرئيسية فى القرى ، والأحياء الشعبية فى المدن ، وهى عبارة عن مجموعة من الألواح الخشبية المتراصة بشــكل دائرى وتختلف فى اتساعها على حسب حاجة المنزل ، ولها أربعة قوائم قصيرة ، ومن يأكل عليها يجلس على الأرض أو فوق حشيات قطنية ، وتوضع عليها ــ أحيــانا ــ صينية الطعام وبداخلها أطباق الأكل ، وقد تستعمل بدون هذه الصينية ٠

(٧٦) عند هذا الموضع بينما يحاكى الراوية صوت التهام الأم الغولة لأولادها ، القيت مجموعة من التعليقات من الحاضرين ، اذ قال أحدهم « آه » هيفسر لها أهه !! » فرد عليه الثانى : « آه ٠٠ طب بحنكه (زل بلســـانه) لو كان غطى الدور كان مرق ! » فأجابهم الثالث حزينا على مصير الأبناء « يا ولدى ٠٠ ياريتـــه ما كان جمعهم ! » وهو مما حول النص مما سبقت الاشارة اليه ٠

(٧٧) بنط : حيلة ، وهى تتبادل الدلالة مع ملعوب ، والكلمة بمفردها تعنى الفعــل السىء ، الا اذا أضيفت فهى تحدد الكيفية (بنط حلو ، بنط كويس بنط وحش ٠٠ الخ) وهى ترتبط بســـياق الكلام فى الغالب الاعم ، ومنهــا : (دقة) و (ملعوب) و (دور) ٠٠

(٧٨) الأربعين : يقصد عصابة الأربعين حرامى المعروفة ٠

(٧٩) وفى النهاية تدخلت ابنة الراوية بصيغة أخرى لختام الحدوتة قائلة : « دا تاب على أيديها واتجوزوا » ٠



محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

ان التصدى لاعداد جيل مصرى ناشىء ، يواجه مشكلات هذا العالم الذى يأخذ بأسباب النمو والتطور السريع ، يحتم على المعلم أن يبتكر أساليب حديثة وعصرية فى تربية الطفل الموسيقية تستند الى جذور مصرية أصيلة ، وهذا النشء الذى تعهدناه بالتربية والتعليم السليم يفرض علينا أن نهىء له أقصى ما نستطيع من الوسائل المساعدة على توجيه شخصيته وجهة سليمة .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التربوية الموسيقية الحالية المستخدمة فى مصر تحتاج لمزيد من المراجعة والتقنين ، حيث أن أغلب مقررات مناهج التربية الموسيقية ذات طابع أوربى فى حين أن المأثورات الشعبية فى موسيقى الطفل المصرى يمكن أن تؤدى دورا رئيسيا فى مجال توجيه ثقافة الطفل الموسيقية ، ولهذا كانت رغبتى الملحة فى محاولة ايجاد مصدر تعليمى جديد يتناسب مع الطفل المصرى يحببه فى الموسيقى ويجذبه لفهم فنونها المتعددة .

ولما كان لدى الطفل المصرى تراث فنى رائع وضخم من مأثورات الألحان الشعبية والأغانى الشعبية المتنوعة ، كان لابد من استخدام أساليب تربوية موسيقية جديدة وعلمية تصل لمستوى الأساليب العالمية ، ولكن فى اطار مصرى خالص يعتمد على موسيقى مصرية صميمة بل على ألحان وايقاعات من الواقع الشعبى المصرى .. ومن هنا كانت الحاجة لكى ينظر التربويون الموسيقيون الى المأثورات الموسيقية الشعبية بنظرة تربوية موسيقية ، والكاتب هنا لا يرفض أساليب التعليم الموسيقى الحديث ، بل على العكس يؤكد على الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا . ولكن لابد أن نتذكر أن لكل بيئة ظروفها ومشكلاتها ، ولذلك يجب علينا أن نستشف من الأصول التاريخية الحية للطفل المصرى الأساليب العصرية فى تربيته وتوجيهه .

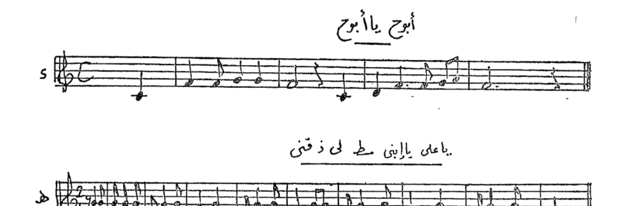
تطبيق أهداف تربوية :

تتميز الأغانى التى يغنيها الأطفال بألحان بسيطة النغمات والأبعاد الموسيقية ، وكذلك الايقاعات الا أنها عميقة المعنى ٠ تعبر عن احساس الطفل الحقيقى ، فهى ترسم صورة واضحة للبيئة التى يعيش فيها ، صورة صادقة عن الانفعالات النفسية للطفل وعن ميوله وطبائعه، ولن نكون مخطئين اذا قلنا أن من الحوادث التاريخية والتطورات الاجتماعية ما سجل بالأغانى الشعبية ، فهى بلا شك لون من ألوان التعبير عن الانفعالات التى تتعرض لها الشعوب طبقا لتطور البيئة سياسيا واجتماعيا ودينيا ٠٠ وأحب أن أنوه هنا ، أن تجربتى فى التدريس فى المعهد العالى للكونسيرفتوار ، قد أفادتنى ، فى ادراك أهمية وضع مناهج دراسية تعتمد أساسا على وجود المادة الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها التربوية ٠٠ كما ثبت لى من خلالها أن ادخال ألحان أغانى الأطفال فى العملية التربوية الموسيقية ، يحقق هدفين ، الأول تربوى عام يسهم فى نمو انتماء الطفل ، ويكسبه الشخصية القومية ، ويساعده على نمو وعيه الاجتماعى والدينى ٠ **والثانى** هدف خاص بالناحية الموسيقية يسهم كثيرا فى تنمية قدرات الطفل الموسيقية ، ويمهد أمامه السبيل لفهم كثير من الحقائق الموسيقية الصعبة على مداركه ، فى مراحل تعلمه الأولى ، وهذا بالاضافة الى اتاحة الفرصة للطفل للتعرف على البيئات المختلفة لبلاده التى تنبع هذه الأغانى من صميم حياتها ٠٠ ولكن ٠٠ كيف نستطيع أن نوظف اللحن الشعبى داخل العملية التربوية ؟ ٠

وللاجابة عن هذا السؤال يجب أن يتبع المعلم خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرس المعلم ــ الخصائص العامة لألحان الطفل الشعبية دراسة مستفيضة من الوجهة الموسيقية البحتة ثم يستخلص لكل لحن شعبى على حده ، مميزاته الايقاعية واللحنية ، كالمساحة الصوتية والمقام والأبعاد الموسيقية ٠٠ الخ نموذج (١) من كتاب السيدة بهيجة رشيد ألحان شعبية للأطفال ٠





والخطوة الثانية : اختيـــار اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية من موسيقى الأطفال المتنوعة طبقا لمتغيرات المكان والزمان والبيئة الاجتماعيـــة ونوع الطفل ، لذلك نذكر المعلم عندما يعد لحنا شعبيا معينا أن يراعى تناسبه مع مرحلة نمـــو الطفـــل الفكرية والفنيـــة ، وأن يحدد مســـبقا ــ من خلال اختياره للحن الشعبى ــ هدفا تعليميا يتلاءم مع مفهوم اللحن الشعبى الواسع ، ويقوم المعلم بتدريسه من خلال هذا المفهوم ، وفى ضوء فلسفة تتلاءم مع طبيعة هذا اللحن . وسواء كان الهدف نظريا كما فى القواعد النظرية أم كان الهدف عمليـــا كتنمية الادراك الحسى ، فان الموضوعات التى يمكن للمعلم أن يدرسها من خلال الألحان الشعبية تتحدد فى النقاط التالية :

١ ــ الايقـــاع .

٢ ــ اللحن .

٣ ــ النظريات الموسيقية .

٤ ــ تعدد التصويت .

٥ ــ الابتكار والابداع .

منـــذ البداية لا يستطيع الطفـــل الكتابة أو القراءة ، ولكى نحاول أن ندرس للطفل الموسيقى بأسلوب سهل ومبسط ، علينا أن ندخل اليـــه بالمدخل الذى يحبه وهو « اللعب والغناء » لذلك نقول أن فى التعليم الموسيقى المبنى على أساس الألحان الشعبية ــ التى غالبا ما يصاحبها ألعاب شعبية ــ مدخلا سهلا لتعليمه الموسيقى ذلك لأن لهذه الألحان تأثيرها الكبير على وجدان الطفـــل وتذوقه الموسيقى السليم ، وتعليمه المبنى على الادراك والفهم .

(أ) الايقـــاع :

ان فى اللحن الشعبى وايقاعاته خامة فنيـــة خصبة تفيد الطفل فى تربيته الايقاعية ، وسوف يجد المعلم سهولة فى شرح الايقاعات الجديدة على مفهوم الطفل عند الاستعانة بالمأثورات الشعبية الايقاعية وذلك كما فى شرح الموتيف الايقاعى (تا فا فى) (١) بمعنى أنه ، لو أدمج المعلم هذا الشكل مع الشكل (تا تى) (٢) سوف يكونا الضرب الايقاعى الشعبى المعروف فى مصر باسم المصمودى الصغير (٣) ومن ناحيـــة أخرى فان المـــادة الايقاعية الشعبية لا تقتصر على ايقـــاعات الموازين البسيطة ($\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$)



بل تتميز فى كثير من الأحيان بالايقاعات العرجاء والمتغيرة التى يمكن الاستعانة بها عند تدريس المادة الايقاعية المستخدمة فى الموسيقى المعاصرة، وذلك كما فى شرح الميزان الأعــرج $\frac{10}{8}$ والمقترن بالضرب الايقاعى (٤) .

والمسمى بالسماعى الثقيل فى الموسيقى العربية ، كما يمكن شرح الميزان $\frac{5}{8}$ بتقسيم $\frac{10}{8}$

وأيضا فى الميزان $\frac{7}{8}$ والمقترن بايقــاع

٥

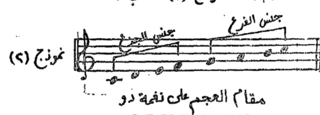
المعروف عندنا باسم (دور هندى) .. أما في حصة الايقاع الحركى فيجب أن يتذكر المعلم أن لحن الأغنية الشعبية يرتبط عادة بلعبة معينة أو تكوين جماعى يمكن أن يفيد فى شرح معلومته الجديدة ولذلك نستطيع أن نقول أن للمأثورة الايقاعية الشعبية فائدة مباشرة فى فهم الطفل للعنصر الايقاعى فى مراحل مناسبة من تطور نموه الفنى والذى كان من الممكن الغاؤه أو تجنبــه أو تأجيله لمراحل متأخرة جدا من دراسته الموسيقية .

٢ ــ اللحــن :

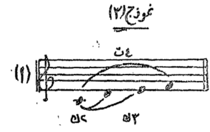
ولعل أهم المشاكل التى تواجه معلم الموسيقى فى معالجته لهذه الألحان ، ادراك الطفل للأبعاد الموسيقية Intervals باختلاف درجاتها وأنواعها .. ولتبسيط هذه العملية يقوم المعلم بتدريس المسافات الموسيقية بطريقة اسميها ، « دراسة الأبعاد الموسيقية على أســاس المقامات العربية فى دراســة الأبعــاد » .. ومن المعروف أن المقــام العربى يبنى على جنسين الأول جنس الجذع ، والثانى جنس الفرع .

نموذج (٢) ، مقام العجم على نغمة دو :

لذلــك نجــد أن من الطبيعى أن ندرس فى البداية ، المسافات التى تكون ذلك الجنس الأول بالنسبة للأساس ، وذلك كما فى وجود الرابعة التامة والثانية الكبيرة والثالثة الكبيرة فى جنس جذع مقام العجم . ثم ندرس بعد ذلك المسافات التى تكون الجنس الثانى بالنسبة للأســاس tonic فتظهر بذلك بعد الخامسة التامة ثم السادسة الكبيرة والسابعــة الكبيرة وأخــيرا الأوكتاف .. فى جنس الفرع لنفس المقــام (العجم) . نموذج (٣) أ ، ب :



نموذج (٣)



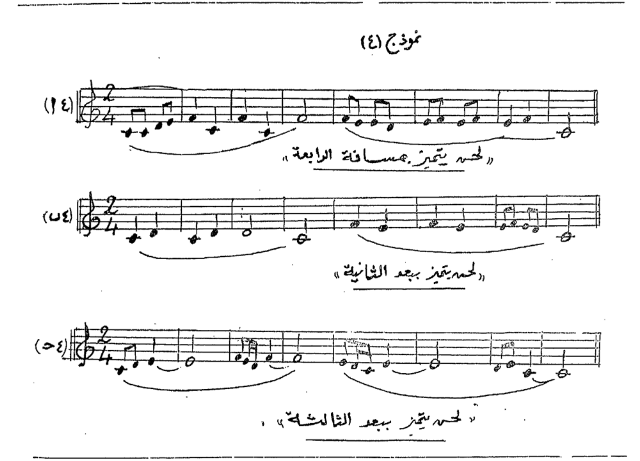


وبذلك تدرس الأبعــاد الموسيقية بالترتيب المتدرج الآتى :

الرابعة التامة . ثم الثانية والثالثة بنوعيهما ثم الخامســة التامة ثم السادســة والسابعة بنوعيهما وأخيرا الأوكتاف بعد ذلك تأتى دراسة المسافات الزائدة والناقصة .

ويهمنى أن أؤكد على ضرورة استخدام اللحن الشعبى ، وكذا الأغنية الشعبية كمدخــل مهم وضرورى فى تربية الطفــل المصرى موسيقيا . وكخطوة أساسية تأتى نتائجها المؤثرة فى دراسة اللحن والأبعاد الموسيقية ، كما يجب ربط كل بعد موسيقى بلحن شعبى معين أو لحن ذى طابع شعبى يسهل من دراسة المسافات سواء صاعدة

أو هابطة ، وبالترتيب المتدرج الذى أوردته من قبـــل ، كما يمكن ربط أنواع المسافات بأنواع المقامات وعلاقة المقامات بعضها البعض عن طريق اختلاف المسافة ، وقد كتب المؤلف ثلاثة ألحان بسيطة ذات طـــابع شـــعبى • (نمـوذج (٤) أ ، ب ، جـ : يخـــدم كل منهم مســافة معينة ، فالأول يخـدم مسافة الرابعة التامة والثـــــانى يخدم بعد الثانية الكبيرة والصغيرة ، والثالث يفيد بعد الثالثة الكبيرة والصـــغيرة •• راجع كذلك نموذج (١) • أما طريقة الأبعاد الموسيقية البحتة Intervals method والتى استخدمها كثير من موسيقى العصر الحديث أمثال هندميت فيجب تأجيل دراستها للطفل المصرى الى مراحل متقدمة نوعا حيث يصبح الطفل قادرا على استيعابهـــا بدون انتسابها الى المقامات وذلك لأن الطفـــل



المصرى يعتمد اعتمادا كبيرا فى دراسته للأبعـــاد الموسيقية على الألحان المقامية التى تميز الموسيقى الشعبية ، فهى لا تحتاج بلا شك الى بذل مجهود ذهنى وعقلى كبير للتوصل الى درجات وألوان تلك الأبعاد •

٣ ـ النظريات الموسيقية :

لقد أوضحت من قبل ، أن من واجب معـــلم الموسيقى ان يقوم بدراسة مستفيضة للخصائص العامة لأغانى الأطفال الشعبية ، ثم يربط اللحن الشعبى بعد دراسته بموضوع نظرى معين فى القواعد النظرية ، كالسنكوب ، والنقطة والرباط، والمازورة المتكاملة أو التصوير الموسيقى ، كمـــا يجب على المدرس أن يشرح نظريات التحليـــل والنقد من خلال تعميقه للاحساس المقامى الذى يعزف منه اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبيـــة ودراسة عباراته وجمله وقفلاته وتحويلاته (ان وجـــدت) ونقط قممه climax وبذلك

نستطيع أن نقول أن اللحن الشعبى على بساطته وسهولة فهمه وأدائه ، الى جانب قربه من روح الطفل المصرى وبيئته ، يوفر على المعلم عناء يطول لعدة حصص فى شرح كثير من القواعد النظرية والجمالية فى عناصر اللغة الموسيقية ٠

٤ ـ تعدد التصويت :

ان ادراك الطفل لتعدد التصويت ، عنصر مفتقد فى تعليمنا الموسيقى ومن ثم فاننا ينبغى أن نولى هذا العنصر اهتماما أكبر ٠ عن طريق ادخال اللحن الشعبى ضمن عناصر النسيج الموسيقى الهارمونى والكونترابينطى. وقد استخدم الكاتب اللحن الشعبى « يا قصير يا ايد الهون » مرتين لتوضيح الفرق بين النسيج الهارمونى المبنى على الرابعات والنسيج البوليفونى فى



نموذج (٥) أ ، ب كما استخدمت فى **نموذج(٦) أ ، ب ، جـ** الاسلوب الكونترابينطى بطريقة المحاكاة ٠٠ ونموذج (٧) اللحن الشعبى « ادلع يا جمل حمدان » يوضح ملائمة الاسلوب البوليفونى فى معالجة الألحان ذات المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون ٠




(٦ ب)
محاكاة عكسية
(٦ جـ)
محاكاة تكبير و تصغير
نموذج (٧)
«يادلع ياجمل حمدان»
غناء

٥ ـ **ابتكارات الطفل :**

من القواعد المهمة التى تنميها طريقة التدريس على أساس الألحان الشعبية استثارة قدرة الطفل على الابتكار والابداع ٠٠ ومن الطرق الطريفة فى ذلك اعطاء الطفل لحنا شعبيا قصيرا يتكون من عبارة واحدة ، ويطلب من االطفل تكملته بعبارة ثانية بما يكون ما يعرف بالسؤال والجواب ـ كما يمكن تعليم الطفل بعض أفانين التنويعات على الأصول اللحنية الشعبية مثل التكبير والتصغير والقلب والعكس ٠٠ وغيرها بحيث يستخـــدم الطفل هذه الأفانين بأسلوبه الخاص ومن وحى ابداعه الشخصى ٠

المؤلف دور مهم :

تعـــانى المكتبة الموسيقية المصرية من النقص الشديد فى مؤلفات الأطفال الاكاديمية عموما ، وفى المؤلفات المستلهمة من المأثورات الشعبيـــة خاصة ٠٠ ولذلك تقع على عاتق المؤلف الموسيقى الأكاديمى مسئولية كبرى لتعويض ذلك النقص الشديد وحتى يمكننا توجيه الطفل موسيقيا عن طريق استثمار ألحان الطفل الشعبية استثمارا واعيا يفيد فى تربيته الموسيقية ٠

ومن هنـــا يجد المؤلف منبعـــا يستلهم منه مؤلفات فنية تبقى على هذا النوع من تراثنا العظيم النـــاطق بمشاعر الطفـــل والنابض بمختلف أحاسيسه اليافعة ٠

ولكن اذا ذكرنا من لهم دور مهم فى هـــذا المجال نجد الأساتذة الأفاضل (بليقس عباس د٠ عفت عيـــاد ، د٠ ناديـــة عبد العزيز عوض هذا بالاضافة لاعمال أستاذتنا الدكتورة عواطف عبد الكريم حيث قدم كل منهن عدة أعمال فنية رائعة فى مجال موسيقى الطفل الاكاديمية ويقوم بعضها على أساس شعبى لتخدم أهدافا تربوية موسيقية متعددة ٠ ومن ناحية أخرى نجـد من الملحنين والمطربين المصريين من اهتـم بموسيقى الطفل أمثال محمد فوزى وبهاء عثمان (١) ومحمد ضياء الدين (٢) وصفاء أبو السعود ٠

أما اذا نظرنا لأعمال أستاذنا الكبير جمـــال عبد الرحيم فسوف نجده رائدا فى مجال موسيقى الطفل ، حيث قدم للطفل المصرى عدة أعمـــال موسيقية وغنائية مثل (دعابة ـ قطتى صغيرة ـ ثلاثية صغيرة ٠٠ والثعلب فات ٠٠ الواد ده ماله ومالى .. وغيرهم) وهى أعمال مستلهمة من أصول الألحـــان الشعبية ، تفيد الطفل فى دراســـته الموسيقية ، وتساعده على فهم كثير من العناصر الموسيقية ، هذا بالاضافة الى أن هذه الأعمال تتناسب مع طبيعة الطفل المصرى وبيئته لما لها من جذور شعبية أصيلة تعمق كثيرا من مفاهيم الانتماء والأصالة والمعاصرة فى مستقبل الطفل وشخصيته فيما بعد ، **نموذج (٨)** من أعمال المؤلف المصرى جمال عبد الرحيم باســم (سوسه كف عروسة) : ويتميز هذا العمل المكتوب لكورال الأطفال من صوتين بمصاحبة البيانو ، بالمعالجة الفنية البسيطة فى صـــياغة بوليفونيـــة تتميز بنسيجها المتين مع مصاحبة هارمونيـــة حديثة وايقاعات سنكونية معاصرة فى آلة البيانو ٠

نموذج (٨) : كما فى الشكل التالى : ـ



نموذج رقم (٨)
"Clap, clap"
"سوسة كف عروسة"
for Choir x Piano
في صياغة جديدة للكورال والبيانو
Gamal Abdel-Rahim
جمال عبد الرحيم
برفق وتمهل (♩= 76)
كورال أطفال
Piano
p


محمد عبد الوهاب عبد الفتاح
"Folk song"
نموذج رقم (٩)
♩= 180 Allegro

أن تناول ألحان أغانى الأطفال الشعبية تناولا فنيا لانتاج عمل فنى اكاديمى للطفل ، لايشترط شروطا معينه أو قواعد جافه محددة ، يجب على المؤلف ان يتبعها فى تناوله الفنى الهـــادف ، ولكنى افترض ان تاليف المعزوفات والاغانى التى تقوم على اساس المأثورات الشعبيه الموسيقيه لابد ان يشملها « حكمه » فى التغيير والتصرف فى اللحن الشعبى الأصلى ، بحيث تضاف اليـــه عناصر موسيقية مبسطة ومفيدة توضح جمـــال اللحن ولا تشوهه ، وتزيد من استمتاع الطفل به ، الى جانب مساعدة الطفل على الفهم الواضح بعناصر اللغة الموسيقية ٠٠ كما يجب أن يحدد هدفا موسيقيا أو أكثر من خـــلال العمل الفنى المقـــدم للطفـــل ، **ونموذج (٩)** من مؤلفاتى الموسيقية فى مجال موسيقى الطفل (الحركـــة الرابعة من متتابعة صـــغيرة للبيانو من خمس حركات) ٠٠ وقد قصدت فى هذا العمـــل أن أظهر اللحن بصورته الأصلية وأن أقدم صـــيغة ثلاثية متكاملة البناء من خلال لحن الطفل الشعبى (كحكم كحكم) ٠٠ والهدف التربوى من هـــذا العمل أن يفهم الطفل فى مرحلة مناسبة من تعلمه الموسيقى معنى تعدد الألحان فى كل من النسيج الهارمونى والنسيج البوليفونى ، والفرق بينهما وأن يتعود الطفل منذ البداية على الاحســـاس بالايقاعات العرجاء ، وذلك عند ما ظهر ايقـــاع $\frac{7}{4}$ $\frac{5}{4}$ فى القسم الأوسط من الحركة ٠

وجهة نظر روسية :

لقد أقدم المؤلف الروسى « بلاســـنيان » على تجربة فى غاية الجرأة والتشويق ، وهى تحويل كتاب (٣) السيدة بهيجة رشيد (٨٠ أغنيـــة شعبية من وادى نيل مصر) الى ٨٠ معزوفـــة للبيانو فى كتـــاب بالعنوان نفســـه (٤) ٠٠ ونستطيع أن نقول ، ان تجربة المؤلف الروسى قد نجحت الى حد كبير ، الا أنه واجهته مشكلة المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون ٠٠ حيث حول كل الأغانى التى تحتوى على مقامات ذات ثلاثة أرباع التون الى مقامات خالية من الأرباع وذلك بالطبع لثبات نغمـــات آلة البيانو ٠٠ **ونمـــوذج رسم (١٠) أ ، ب ، ج ، د ، هـ ،** مقتطفات من كتـــاب بلاسنيان للاغانى أرقـــام (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧٠ ، ٧٩) توضح الأساليب التى استخدمها فى تناول هذه الالحان : فقد تناول هذه الألحان تناولا فنيا مبسطا يحافظ فيه على أصول الألحان الشعبية ، وعلى العناصر الفنيه التى تميزها دون تشويه أو تحريف فيما عـــدا اضافة بعض المقدمات أو القفلات البسيطة وذلك عن طريق استخدام مصاحبات هارمونية معاصرة أو بوليفونية حديثة تستند فى كتابتها على الروح المقامية التى تتميز بها هذه الألحان ٠

مقترحات :

❊ احياء تراث أغانى الطفل الشعبية وتدوينها تدوينا علميا صحيحا واصدارها فى عدة كتب تزود بها مكتبات الأطفال ، فلا تكفى سلسلة كتب السيدة بهيجة رشيد ، وهى التى قالت عنها « انها ليست دراسة علمية فى ميدان الغنـــاء الشعبى » ٠٠ بعد ذلك تأتى الهيئات المتخصصة لتقوم على دراستها وتصنيفها واستخلاص القيم الفنية والجمالية التى تفيد المدرس فى تدريسه والطفل فى دراسته ٠

❊ أهمية وضع مناهج دراسية خاصة بالتربية الموسيقية تعتمد أساسا على وجود مأثورة المادة الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها سواء فى مادة الكتابة والقراءة الموسيقية « الصولفيج » أو فى العزف ٠٠ وبالنسبة للعزف نقترح على واضعى خطـــة منـــاهج العزف فى المعاهد الموسيقية المتخصصة أن يقرروا على جميع تلاميـــذ المرحلة الاعدادية معزوفة على الأقل مستلهمة من أصـــل شعبى فى كل برنامج امتحان كما نقترح الاهتمام بوضـــع الألحان الشعبية والغنائيـــة ضمن ربورتورات حفلات الأطفال الموسيقية وتسجيلها اذاعيا وتلفزيونيا لاذاعتها فى برامج الأطفال ٠



نموذج (٩٠)
(أ)
mf
هارموني مقامي حديث
p
(ب)
p
" أوستيناتو في شكل هارموني أفقي مبني على بعد الرابعة " التي المقامات الحربية "
(ح)
mf
تسيج بوليفوني باستخدام المحاكاة المشابهة
(د)
(هـ)
p

* الاهتمام باعداد معلم الموسيقى القادر على فهم أصول اللحن الشعبى وتوعيته بهذا الفن الأصيل وبطرق تدريسه بالأساليب العلمية السليمة وكيفية الاستفادة منه فى تربية الطفل موسيقيا ٠

★ الاهتمام بكورال الأطفال لغناء الأعمال المبنية على أساس أصول أغانى شعبية بحيث يصبح تكوين كورال الأطفال هذا البنية الأساسية لاكتمال أى منشأة خاصة بتربية الطفل ٠٠ ثم الاهتمام برحلات ميدانية للأطفال للمناطق الأصلية التى نشأت فيها أغانى الأطفال فى ريف مصر ، وذلك لتقديم عروضهم الفنية الجديدة ، مع التعرف على الألحان والأغانى الشعبية الأصيلة ٠

وهنا أسأل ٠٠ أين كورال أطفال الكونسيرفتوار الآن ؟ ٠٠ بعد تجاربه الناجحة مع الأستاذة بليقس عباس وعفت عياد ود٠ نادية عبد العزيز عوض ٠

* الاهتمام بمؤلفات الطفل التربوية الموسيقية المبنية على أساس المأثورات الشعبية الموسيقية والتى بدونها لن تكتمل العملية التربوية المقصودة فى مجال تربية الطفل المصرى موسيقيا ٠



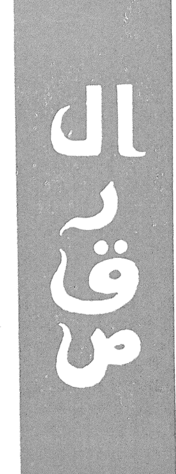
---

(١) قدم هالة والقطة ١٩٦٧/١/٩ كلمات سمير يوسف أحمد ، غناء الطفلة : نسرين محمد ، توزيع ميشيل يوسف ، اسطوانة صغيرة ، سرعة ٤٥ ٠

(٢) قدم ١ + ١ = ٢ ، وألف باء على اسطوانة سرعة صغيرة ٤٥ الأولى وجه (٢) والثانية وجه (١) ٠ تاليف جمال الهاشمى ــ ١٩٦٨/٧/١٦ ٠

(٣) ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل بمصر ــ بهيجة صدقى رشيد ، جمعتها ودونت موسيقاها ٠ مكتبة الانجلو المصرية ــ ش محمد فريد ــ القاهرة ٠

(٤) Sergei Balasanyan, To the young musicains of A.R.E., 80 Folk Songs From the Vallay of the Nile (Egypt).



الرقص الشعبى الصينى

د. غبريال وهبة

الرقص أقدم لغة عرفها الانسان . انه فن رائع من أقدم الفنون الجميلة على الاطلاق،أحسه الانسان الفطرى فى جسمه، ولمس ايقـــاعه المنتظم يسرى فى بدنه قبل أن يهتدى الى لغة التخاطب .

وقد هامت به الشعوب منذ فجر التاريخ ، وأبرزته النقوش الجدارية فى معابد المصريين القدماء حيث كان يحتـل مكانة كبيرة فى حياتهم ، ولعب دورا مهمـا فى المجتمع ، ولم يخل أى عيد أو حفل من الرقص الذى كانوا يعدونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح والبهجة . وكان المصريون قديما يستمتعون بحركات الراقصات الجريئة كما نستمتع بها اليوم أيضا ، فالرقص يشيع بين جوانحنا فيوض الجمال ونفحاته .

وقد احتفى الاغريق بالرقص ، وكانت الرقصات الديثورامبية التى تقام تكريما للاله ديونيسوس قديمة ضاربة فى القدم. وقد أشار أرسطو فى كتابه « فن الشعر » الى أن المأساة الاغريقية نشأت من هذه الرقصات الديثورامبية .

ويحتل الرقص مكانا مهما فى التشكيل الحضارى العريق للصـــين . فالرقص الصينى له تاريخ متألق مثير للاعجاب . وقد أبدع الصينيون القدماء رقصات بدائية كانت تعبر بالتمثيل الايمائى الصامت والحركات الجسدية عن الصيد ، والمعارك التى يخوضونها ، والحب ، وطقوس تقديم الأضاحى والقرابين للآلهة .

وتعتبر رقصة « العهود الستة » من أقدم الرقصات الصينية اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، وهى تشمل ست رقصات تعكس تاريخ ستة عهود ٠

وقد اكتشفت بمقاطعة تشانجهاى أوانى فخارية ملونة عليها ثلاثة رسوم للرقص يرجع تاريخها الى العصر الحجرى الحديث ٠

وفى عهد مملكة تشو ظهرت رقصات كاملة رفيعة المستوى تصور حفلات تقديم القرابين للآلهة ٠ وكانت تعرض فى البلاط الملكى وجاء فى احدى قصائد تشيوى يوان وصفا لتلك الرقصات التى كانت تؤدى فى أمثال هذه المناسبات ، وكانت لها شعبيتها فى عهد أسرة تشو الملكية ٠

وتأسست فرق كبيرة للرقص مع فرق موسيقية ٠ ودخلت الموسيقى والرقص فى مناهج التعليم لابناء الارستوقراطيين ٠

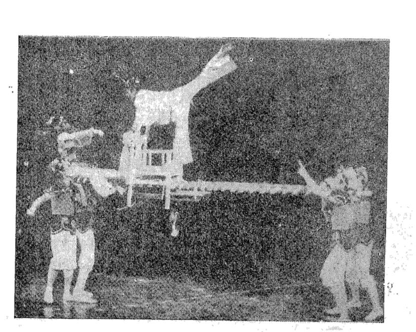
وعندما نشأ المجتمع الاقطاعى صار الرقص من وسائل الترفيه المهمة لدى الحكام فازدهرت الموسيقى وفن الرقص فى البلاط ٠

وفى الفترة من القرن الثانى قبل الميلاد الى قرب القرن الثانى الميلادى أنشئت هيئة « يوفو » وهى هيئة رسمية تولت جمع الرقصات الشعبية والموسيقى التى كانت منتشرة فى تشاو ووى وتشين وتشو وغيرها من الممالك المتحاربة قبل أسرة الهان ٠

فى عصر لاحق بدأت موسيقى أواسط آسيا ورقصاتها تغزو أواسط الصين بعد أن أرسل الامبراطور وو دى من أسرة الهان مبعوثا الى تشانج تشيان لزيارة تلك المناطق ٠

وقد اكتشفت فى عام ١٩٤٩ م رسوم وتماثيل فخارية صغيرة لراقصين من عهد أسرة هان (٢٥٦ ق٠م ــ ٢٢٠ م) تعبر عن رقصات رشيقة رائعة مثل « رقصة الأطباق السبعة » و « رقصة الحرير » ٠

وازدهر فن الرقص فى القصور حتى بلغ أوجه فى عهد أسرة سوى (٥٨١ م ــ ٦١٨ م) ، وأسرة تانج (٦١٨ م ــ ٩٠٧ م) حيث كان الحكام يستعذبون هذا الفن فى وقت قويت فيه الدولة ، وانتعشت فيه التجارة ، وأينعت فيه الموسيقى ٠ وقد استعيدت رقصات قديمة لتمجيد فضائل الحاكم والاشادة بقوة الدولة ومناعتها ٠ وكانت الرقصات فى عصر أسرة تانج تؤدى بمصاحبة الموسيقى عادة كما فى « رقصة هو سوان » وتشير كلمة «هو» الى المناطق الغربية فى امبراطورية تانج والتى كانت تشمل ما يعرف الآن باسم سينجيانج وبعض أجزاء من آسيا الوسطى ، أما « سوان » فمعناها غزل حيث أن الراقصين يدورون حول أنفسهم دورانا سريعا



الفراشة تقفز الى مقعد تشونج كوى فوق المحفة ٠



دنج هوا فى حفل زفافها الى دو لين ·
« مشهد من الدراما الراقصة الشعبية دنج هوا

تطير فيه الشرائط الحريرية برشاقة مع حركاتهم الراقصة · وقد اشتهرت فى عهد أسرة تانج ثلاث تمثيليات للرقص بمصاحبة الموسيقى ، ألف الامبراطور تاى تسونج اثنتين منها وهما : موسيقى الفتوحات ، وموسيقى الاحتفالات · هذا وكانت مدارس الرقص والموسيقى تقدم عروضا صغيرة لتسلية النبلاء فى البلاط الامبراطورى والمعسكرات ·

وهناك أيضا نوع آخر من الرقص والشعر والموسيقى ظهر فى أسرة تانج كان يطلق عليه « الألحان الكبيرة » مثل رقصة ثياب الريش والحرير » ، التى كانت تؤديها الراقصة يانج كوى فى القرن الثامن الميلادى أمام الامبراطور شيوان تسونج الذى قام بتأليفها بنفسه · وفيها ترتدى الراقصة تنورة تتدلى من خصرها الى مادونه ملونة بألوان قوس قزح ، وثوب من الريش · اوقد أشاد كثير من القصائد من عهد أسرة تانج بتلك الرقصة التى تمتاز برشاقتها وحركاتها التى تحاكى حركات الجنيات الرقيقات الساحرات ·

تطور الرقص الشعبى فى أسرة سونج (٩٦٠ م ـ ١٢٧٩ م) فاتسعت موضوعاته عما كانت عليه فى أسرة تانج مع الاهتمام بعنصر الترفيه · وظهرت فرق ضخمة تضم راقصين من الهواة كانت تقدم عروضها فى القرى وفى أيام الاعياد · ومازالت بعض رقصات تلك الفرق تعرض فى أيامنا هذه مثل « رقصة قارب التنين » و « رقصة الحصان الخيزرانى » ·

وابان عصر أسرة يوان الحاكمة (١٢٧١ م ـ ١٣٦٨ م) حدث ازدهار كبير فى الفن المسرحى حيث تم العثور على مائة وثلاثين مسرحية ترجع الى عهد تلك الأسرة · ومعظم هذه المسرحيات مجموعة فى مجلد عنوانه « المسرحيات اليوانية المائة » وقد طبعت حوالى عام ١٦٠٠ م ·

وكان الرقص يدخل كجزء فى المسرحيات ففقد كيانه كشكل فنى مستقل · وامتازت المسرحيات التى ظهرت فى فترة يوان بأنها كانت فنا له نظام ضخم ومعقد من القوانين والقواعد ، وتنتمى لتقاليد بلغت أوج السمو والرفعة وتعتبر الأساس الذى احتذى فيما بعد · ولا يعرف كيف حدث ذلك النضج حتى وان كان فى ظل حضارة متقدمة ، **فالشىء العجيب الذى يفوق التصور أن تلك النماذج قد تطورت من أصولها القديمة ، وأثمرت ذلك الانتاج الخصب فى فترة زمنية قصيرة نسبيا داخل نطاق حكم أسرة واحدة لم تعش كثيرا ولهذا فان تلك النهضة الدرامية تمثل حدثا من الأحداث الملغزة فى تاريخ الحضارة ·**

أما فى عهد أسرة مينج (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م) ، وأسرة تشينج (١٦٤٤ ـ ١٩١١ م) فقد انتشر الرقص بين أبناء الشعب الصينى لتزجية وقت الفراغ •

وتضم الصين قوميات مختلفة تصل الى ست وخمسين قومية لكل منها رقصها التقليدى الخاص بها ، وظلت معظمها محتفظة بأصالة رقصاتها •

وحين أسقطت ثورة ١٩١١ م أسرة تشينج الحاكمة وقضت على النظام الاقطاعى الذى جثم على الصين من ألفى عام • ومع النهضة الثقافية الحديثة التى بدأت بعد حركة الرابع من مايو عام ١٩١٩ • ومع النهضة الثقافية الحديثة أدخل الرقص الغربى الحديث الى الصين • غير أن روادا مثل وو سياو بانج ، وداى آى ليان عملا فى ظروف صعبة ، وقد آليا على نفسيهما دراسة واستكشاف مسرح صينى راقص شعبى أصيل، فأبدعا كثيرا من الرقصات الجديدة التى تعرض المجتمع القديم المظلم وتعكس النضال الثورى للشعب • ومن أعمالهما : « عبر نهر هوانج بو »، « التبجح الوقح » وهو رقص يسخر من رجعية الكومينتانج ، « غارةجوية » « وأغنية مقاتلىحرب العصابات » ، «طفل للبيع» وفى القواعد الثورية فى يانان وغيرها من الأماكن ، أصبحت الرقصات الشعبية بشمال الصين مثل « يانجى » و « وسط الطبلة » أساسا لرقصات جديدة تستلهم ما قام به الشعب من نضال بطولى •

ومن أبرز الرقصات فى هذا المجال « رقصة العرائس » المنتشرة فى محافظة روونج التى كان يؤديها الشعب فى يوم المعبد ، وتعود قصة هذه الرقصة الى أحداث التمرد التى قادها آن لو شان فى عهد أسرة تانج ، فهب الجنرال تشانج شيون للنضال ضد جيش المتمردين وظل يقاتلهم طوال ثلاثة أعوام حتى سقط صريعا فى ساحة الوغى دفاعا عن وطنه بعد أن نفد منه السلاح والغذاء • ولتخليد ذكرى الجنرال تشانج تعرض فى عيد ميلاده كل عام « رقصة العرائس » وفيها يطلب الناس من بطلهم القومى أن يقود الجيش لقتال العدو لحماية الشعب • ولكن كيف السبيل والجنرال ينقصه الجياد والفرسان ؟ فاذا بمواطنيه يسارعون الى التطوع وهم يقدمون اليه كل ما يحتاج اليه ، وقد نقل العاملون فى المركز الثقافى لمحافظة روونج هذه الرقصة الشعبية بعد صقلها الى خشبة المسرح لتعرض فى بكين عاصمة الصين • واختاروا لذلك ستة عشر فلاحا عتيا من الأشداء لأداء دور الفرسان • وامتاز العرض بخطوات رشيقة وإيقاع قوى بمصاحبة موسيقى تلهب المشاعر الوطنية وتذكى روح الفداء عند الصينيين • واعتبر الخبراء من فنانى العاصمة هذه الرقصة صورة مشرفة للرقص الشعبى الصينى •

وفى أثناء حرب المقاومة التى خاضها الشعب الصينى ضد الغزاة اليابانيين (١٩٣٧ ـ ١٩٤٥) وحرب التحرير ظهر الرقص الشعبى الثورى ليلهب حماس الجماهير ويرفع روحهم النضالية•

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية نفذت مؤسسة الرقص سياسة حكيمة : **« دع مائة زهرة تتفتح وتتحرر من الأعشاب القديمة الضارة لتثمر الجديد » و « اجعل الماضى**



الطيران الى السماء •
(صورة جدارية فى أحد كهوف دون هوانج من اوائل أسرة تانج)

وقامت بفحص واعادة انتشار عدد ضخم من الرقصات التقليدية المحلية ، والرقصات الشعبية ، وخلقت دراما راقصة صينية جديدة ، واستحدثت فن الباليه · وصممت كثيرا من الرقصات الجديدة مستلهمة تيمات من التاريخ الثورى للصين ، والحياة المعاصرة ، فبلغت مستوى رفيعا فى المضمون والشكل الفنى ، وعملت على الرقى بأغنيات الهواة والعروض الراقصة الشعبية · وقد أدى ذلك الى وضع أساس متين لتطور الرقص الصينى ·

واهتمت الحكومة الشعبية بتطوير الثقافة القومية وهى تنشد المحافظة على الفنون الشعبية ومنها الرقص · فشملت الفنانين الشعبيين برعايتها بعد أن كانوا يعانون من الفاقة والتشرد ، واتخذت منهم مدرسين ومدربين للرقص والغناء ، وتكونت فرق من الفنانين انتشرت بين الجماهير ، وتوغلت بين صفوفهم لجمع تراث الرقص الشعبى فنجحت فى اكتشاف واعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصة فى أثناء الفترة من ١٩٤٩ الى ١٩٦٦ وكانت أساسا لكتاب « الرقص الشعبى الوطنى » الذى أصبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الشعبى الصينى ·

وبعد المراجعة والصقل اتخذت هذه الرقصات الشعبية مظهرا جديدا تماما ·· فمع الاحتفاظ بالاسلوب الشعبى التقليدى فانها تعرض وجهة نظر الجماهير فى المجتمع الجديد · ومن بين هذه الرقصات الممتازة تبرز « رقصة اليانجقة » و « رقصة الأسد » و « رقصة الرعاة » و « رقصة قطف العنب » و « رقصة الطبل الطويل » و « شعب يى المبتهج » و « رقصة القمر » و « رقصة الطاووس » و « شعب مياو السعيد » · وقد فازت كلها بتقدير النظارة داخل الصين وخارجها ·

كما أقيمت مهرجانات للرقص على المستوى الوطنى والمحلى ، وعكس الراقصون الحياة الجديدة فى الصين ، مثل « رقصة اللوتس » التى ألفتها « داى آى ليان » رئيسة جمعية الراقصين الصينيين عام ١٩٥٣ م على أساس



ينج نيانج تؤدى احدى رقصاتها فى الدراما الشعبية الراقصة عبر طريق الحرير ·

يخدم الحاضر ، والأشياء الأجنبية تخدم الصين» · « رقصة يانجقة » التى تؤديها قومية الهان والشائعة فى شمال مقاطعة شنشى ، وظفرت من الجماهير بذروة الاعجاب ·

وبعد عام ١٩٧٦ اجتاحت الصين موجة جديدة من الاهتمام بالرقص الشعبى · وأقيمت مهرجانات ثقافية وعروض راقصة فى الأقاليم والمقاطعات والبلديات والمناطق المتمتعة بالحكم الذاتى ·

وفى عام ١٩٧٨ وعام ١٩٧٩م وفدت الى بكين فرق الغناء وفرق الرقص من شينجيانج ، ونينجشيا ، والتبت ، ويونان ، ومنغوليا الداخلية ، وسيتشوان : وتشانجهاى ، وهيباى، وجيانجسو لتقديم عروضها فى الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس جمهورية الصين الشعبية · وتم عرض عدد كبير من الرقصات الشعبية على خشبة المسرح منها رقصة من يوجور تعرف باسم « سايناىمو فى داولانج) (ساينايمو لحن تقليدى من يوجور ، وداولانج اسم مكان فى شينجيانج) ، « اظهار الفانوس » وهى رقصة

من سيتشوان ، « الأرز ناضج » وهى رقصة من كوريا ، « حارس الماء » وهى رقصة من يانبيان، « تو يقابل العروس » وهى رقصة من تشانجهاى « جرس الجمل » وهى رقصة من منغوليا ٠

وفى مهرجان صيف ١٩٨٠ م للرقص الفردى والزوجى والجماعى اشترك فيه أكثر من مائتى راقص ٠ وفى خريف العام نفسه أقيم المهرجان الفنى لأكثر من خمسين من الأقليات القومية من ثمانية عشر اقليما ومقاطعة وبلدية ومناطق تتمتع بالحكم الذاتى حيث عرضت على المسرح مائة وأربعون رقصة منها « رقصة يد الهاون » من جاوشان ، « رعى قطيع الأسود » وهى رقصة من التبت ، « مصارعة الثيران » وهى رقصة من شووى ، « الونش الأبيض » وهى رقصة من باى ، «الفتيات السعيدات» وهى رقصة من داور ، « لارينبو وتشيو ينسوو » وهى دراما راقصة عن الزفاف من تو ، « يوم تتفتح الزهور» وهى رقصة من تشيانج ، « مانج شى » وهى رقصة من مانتشو ، « رقصة الطبلة » من هانى ٠ أما الرقصة الكورية : « السعادة فى يوم التوزيع » فهى مستقاة من الحياة الواقعية ، وفيها ابداع وابتكار جرىء فى فكرتها وتصميمها الراقص مما يثير التساؤل بالنسبة لمدى استمرارية الرقص الشعبى التقليدى وتطويره ٠

وكان ذلك المهرجان الفنى هو الأول من نوعه منذ تأسست الصين الجديدة حيث اشترك فيه ألف وثلاثمائة من الراقصين والراقصات المحترفين والهواة أقاموا فى بكين شهرا أدوا خلاله رقصاتهم بروعة وفن مثير ٠

« رقصة الشبح تشونج كوى فى المحفة » ، وهى رقصة تقليدية مقتبسة من أسطورة شعبية يؤديها الشعب فى عبد المعبد ٠ وتشونج كوى هو القاضى العادل فى العالم الآخر الذى يكره الأشرار ، وذات يوم يصادف فى طريقه فراشة متحولة من كائن شرير بينما كان يركب محفة يحملها أربعةعفاريت ،ويخوض معها نضالا شرسا٠ ويخيم جو بهيج طوال تلك الرقصة وفيها يرتدى تشونج كوى رداء أحمرا ، وتظهر الفراشة فى صورة فتاة عذراء ٠ يقفز تشونج كوى أمام مسندى المحفة وخلفهما ، وترقص الفراشة رقصا يزاوج بين فن الرقص الشعبى وفن البهلوانيات٠ ويؤدى الاثنان حركات رائعة يستخدمان فيها مسندى المحفة كجهاز المتوازيين فى الجمباز ٠ وتؤدى دور الفراشة كوان شيو لى وهى فتاة ريفية تبلغ من العمر تسعة عشر ربيعا كانت ولوعة بالالعاب الرياضية منذ صغرها ٠ وتدربت على العاب الجمباز ، وتعلمت الفنون البهلوانية فى فرقة البهلوانيات الشعبية التى يديرها جماعة من الريفيين ٠ والفتاة تعمل فى الحقول فى موسم الزراعة ، وبعد انتهائه تؤدى الرقصات الشعبية مع زملائها ، وهم يتنقلون من قرية الى أخرى راكبين الدراجات ، أما الراقص الذى يقوم بدور القاضى تشونج كوى فهو الفنان ليو تشى فونج ويقيم فى قرية شيشى من محافظة نانتونج، وقد ورث « رقصة الشبح تشونج كوى » أبا عن جد ٠ وهو من الجيل السادس فى عائلته الذى يؤدى هذه الرقصة ، ويفخر أفراد أسرته بقدومه الى بكين لأدائها ٠

وهناك رقصة أخرى قدمتها فرقة نانتونج للغناء والرقص الشعبى وهى « رقصة تشونج كوى يداعب الخفافيش » ظفرت باعجاب المشاهدين أيضا ٠ وهى رقصة تقليدية منتشرة فى الأوساط الشعبية منذ أكثر من مائتى عام٠ وتعود جذورها الى رقصة من قومية هان طورتها



« تشانج أو » تطير الى القمر ٠

فرقة نانتونج فأصبحت الاضـــواء الملونة تلعب دورا مهمـــا فى ذلك العرض الذى يجمع بين الرقص الشعبى والألعاب البهلوانية وفن مسرح العرائس · اذ تظهر دمية تشونج كوى ، التى يبلغ ارتفاعهـا أكثر من مترين ، على خشـــبة المسرح ، ويقوم بتحريكها ممثل واحد ، ويمثل تشونج كوى الانسان المستقيم · وتظهر أيضا على المسرح خمسة خفافيش فرحـــة · ولما كان نطق كلمة خفاش فى اللغه الصينيه شبيه بنطق كلمة الرخاء ، لذا فان الخفافيش الخمسة هنا ترمز الى مجيء الرخاء ، والمركز المرموق ، والعمر المديد ، والسعادة ، والثروة وهى تعبر عن أمل الناس الذين ينشدون الســعادة ، ويقاومون الشر ، ويلوذون بالعدالة · يشرع تشونج كوى فى اصطياد الخفافيش على خشـبة المسرح وهو يجلس القرفصاء حينا ، ويجرى حينا آخر حتى يقتنص خفاشا فيلقى به الى جماهير المشاهدين ·· ويعد ذلك رمزا للسعادة التى تفيء بظلالها عليهم · وعندما تخفت أضواء المسرح تدريجيـا تلمع المصابيح المركبـة على عينى تشونج كوى وصـدره وهى ترمز الى عينيه النفاذتين وقلبـه الكبير ·

ومن الرقصـات الشائعة أيضا ، « رقصـــة التنانين والعنقاوات تنتظر الحظ والازدهـار » وهى رقصة خفيفة مرحة تعبر عن ازدهار عصرنا الحاضر بأسلوب الرقص الشعبى القديم · وهذه الرقصة قد زاوجت بين رقصتين منتشرتين فى منطقة هايآن وتعرضـــان فى عيد الربيع وهما « رقصة التنين » التى يؤديها الراقصــون وهم يغنون وفى أيديهم التنانين ، والأخرى « رقصـة الثناء على العنقاء » وفيها يغنى الراقصون وفى أيديهم العنقاوات · وهكذا تحولت الرقصتان الى رقصة واحدة أبدع فيها الراقصون فى مشاهد الرقص مثل « تلويح التنين برأسه » و « تحريك العنقاء لذيلهـــا » و « مداعبـة التنين للعنقاء » و « رقصة التنين والعنقاء » بأساليب الدوران السريع حول أنفسهم والشقلبـــة والتدحـــرج والقفز · وقد نجحت تلك الرقصة فى التعبير عن الوضع المزدهر ، والحصاد الوفير ، والحيـــاة الآمنة الرغدة ·

وأصبحت السنوات الاخيرة تموج بنشـــاط كبير فى عـــالم الرقص الدرامى الشعبى الذى شمل عروضا مشرقة من أبرزها : « دنج هوا » الأسطورة الراقصة لقومية مياو وهى تدور حول الشـــاب دو لين الذى شـمر عن ساعد الجد واســـتصلاح الأراضى بمصاحبة السراج الذى ورثه عن أجداده · وقد أحبته الحسناء دنج هـوا لدأبه على العمل دون كلل أو ملل، وأهدته فأسا فضية وتوج الحبيبان حياتهما بالزواج · غير ان دو لين لم يلبث أن أخلد الى الكسل ، وأصبح يمقت العمل ، ويسعى وراء المتعة واللذة تحت اغراء شيطان الحجر · ولكنـه بعد سلسلة من المفارقات والنضال يستجيب فى النهاية لنصائح زوجته دنج هوا فيثوب الى رشـــده ، وتصفو العلاقات بين الزوجين ويستأنفان حياة العمـل السعيدة ·

ومن أروع هذه العروض أيضا : « عبر طريق الحرير » وهى دراما شعبية راقصـــة تدور حول الصداقة بين الصينيين والاجانب فى عهد أسرة تانج منذ أكثر من الف عـام متخذه من طريق الحرير خلفية لهـا ·· ذلك الطريق الذى كان طريق المواصـلات الرئيسى مع شعوب البلدان الواقعـة غـــرب الصين · **ويبعث ذلك العرض رقصات شعبية قديمة الى الحيـــاة استوحاها مصممو رقصات هذه الدراما الشعبية الراقصـة من الحركات الراقصة المصورة على جدران كهوف دونهوانج الحجرية بعد أن قاموا بدراســـتها تاريخيا حتى تأتى الرقصات شبيهة بالأصـــل وقد استطاعوا الى ذلك سبيلا · وهذه الكنوز الفنية أبدعها فنانون صينيون فيما بين القرنين الرابع والرابع عشر حيث نمت البوذية نموا كبيرا فى الصين** · وهذه الكهوف الحجرية فى دونهوانج تقع على طريق الحرير ، ولم يبق منها اليوم سوى ٤٨٠ كهفا تضم بضعة آلاف من التماثيل الملونة والصور الجدارية ·

وفى مســـتهل عرض هذه الدراما الشعبية الراقصة تضاء الأنوار فتبدو ثلاثة تماثيل لآلهة الرحمة السداســـية الأذرع تحرك أذرعها فى تناسق ، ويسمع المشـاهدون رنين الأجراس بينما تعبر المسرح قافلة من الجمال تسـير مع اطلالة الصباح وسط صحراء شاسعة ·

يتعرض اينوس التاجر الفارسى للهلاك فى أثناء سفره عبر صحراء جوبى عندما تهب عاصفة رملية عاتية فينقذه الرســـام العجوز تشـانج وابنته ينج نيانج ، حيث أن هذا الفنـان يقوم بعمل الصـــور الجدارية فى كهوف دونهوانج الواقعـة على طريق الحرير ، ويقدم للتاجـــر الفارسى آخر ما تبقى لديه من ماء • وفجـــأة يتعرض ثلاثتهم لهجمة ضارية من قطـاع الطرق الذين يختطفون الفتاة •

تمر بضعة أعوام قبل أن يعثر الرســام على ابنته فى سوق موسمية فى دونهوانج ، وكان مختطفوها قد باعوها لتجار الرقيق ، وامتهنت الرقص فى فرقة مسرحية • لم يستطع الوالد أن يدفع الفدية لابنته لضيق ذات يده ، ولكنه لحسن الحظ يلتقى مع التاجر الفارسى اينوس الذى يعرض عليـــه دفع الفدية المطلوبة • غير أن الرياح تأتى بما لا تشتهى السفن ، حيث يحوك الوالى المحلى المكائد ضد الفتاة ينج نيانج • عندئذ يعهد بها والدها الى اينوس ، فتسافر معه الى بلاد الفرس خشية أن تقع فى يد الوالى • وهناك تنشأ بينها وبين أهالى فارس صـــداقة وطيدة ، وتتعلم منهم رقصـــاتهم ، وتعلمهم بدورها رقصاتها •

ولا يلبث اينوس أن يعود فى مهمة الى الصين مستصحبا معه ينج نيانج ، فاذا بالوالى ينصب فخاخه ضدها ليثأر منهـــا ، ويأمر جمـاعة من الأوباش بمهاجمة قافلتهما • ويهب الرســـام تشانج لنجدة اينوس مرة أخرى ، وذلك باشعال نار تحذيرية لاستدعاء رجال العسس ، بيد أن الرسام يلقى حتفه قبل وصولهم •

وفى معرض دونهوانج ، تنـدد ينج نيـانج بالوالى وتفضحه فيتم القبض عليه مع الأوباش ، وتنتهى هذه الدراما الراقصة بالفتاة وهى تمد يد الصداقة الى الضيوف الأجانب من الفنانين والتجار الذين جاءوا زرافات ووحدانا من سبع وعشرين دولة للمشاركة فى المعرض •

أما الملابس الزاهية التى استخدمت فى هذه الدراما الراقصة فقد استوحيت أيضا من الصور الجدارية فى كهوف دنهوانج • كمـــا يطل من خلفية المسرح منظر يضم قصرا صينيا وحديقة فارسية يخيم عليهما الهدوء والسكينة •

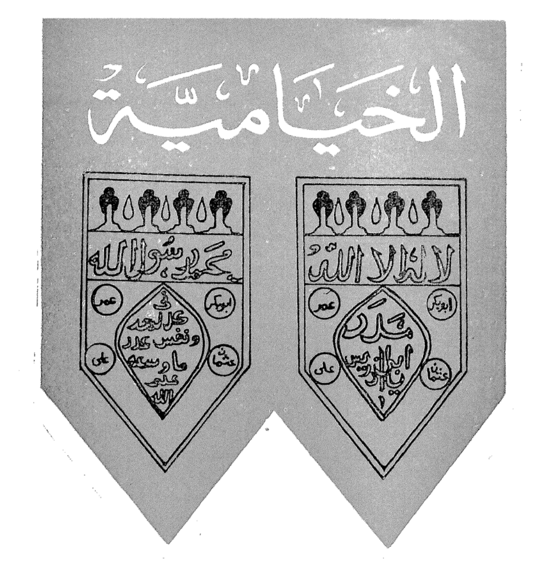
وأود أن أختم تلك العروض بدراما شعبية راقصة تم ابداعها خلال السنوات القليلة الماضية وهى « الطيران الى القمر » وتدور قصتها فى زمن سحيق حين توسطت عشر شموس كبد السماء ، وراحت تلقى بشواظ أشعتها الحارقة على الأرض التى صارت جافة ساخنة فعانى الشعب من شدة العطش ، وها هو ذا رئيس القبيلة بنج منج يستعد لذبح غادة ريفية تدعى تشانج أو لتقديمها قربانا للامبراطور السماوى استرضاء له حتى تهطل الأمطار • وفى تلك اللحظة الخطرة يصل القناص الشاب هويى ، ويطلق ســـهامه على الشموس فيسقط تســعا منها فتنقشع الغمة ، وتهطل الأمطار بغزارة ، ويتجدد شباب الدنيـا مع قدوم الربيــع ببهجته ، وتنجو الحســـناء « تشانج أو » من الموت وترتفع هتافات الناس محيية هويى ، وتفتن به الفتاة الرائعة الحسن، ويخفق له قلبها ، ولاتعد ترى له فى ســائر الناس ندا ولا مثيلا • ويضطر رئيس القبيلة الى تسليم صولجان الســـلطة الى هويى ، والغيرة والحقد تنهش فى أمعـــائه • وفى ليـلة حفل الزفاف ، يحاول بنج منج سرقة القوس السحرى



« تشانج أو » بعد أن ناولها حبيبها الدواء السحرى ليطردها الى القمر •

من هويى ، غير أن الفتاة تفاجئه وتحول بينه وبين تحقيق مأربه فيضربها على رأسها حتى تقع مغشيا عليها • وينطلق الرجل لائذا بالفرار ، ولكن هويى يعود ، فيسرع بنج منج الى ارتداء قناع يجعله يبدو وسيما ، ثم يحمل الفتاة ويرقص معها رقصا رقيقا حالما الأمر الذى أثار هويى وظن أنها غدرت به وخانته ، وأوشك أن يقتلها بتحريض بنج منج غير أن حبه لها يقف عائقا بينه وبين الاقدام على فعلته هذه ، واذا به يكسر سيفه ، ويناولها دواء سحريا ليطردها الى القمر ، ولا يلبث هويى أن يكتشف الحقيقة ، ويدرك أنه كان ضحية حيلة ماكرة ، فيحاول اللحاق بحبيبته ، ولكن هيهات فقد فات الأوان• ويسرق بنج منج قوسه السحرى ، ويرمى غريمه بسهم فيصيبه ، ينتزع هويى من جسده السهم الذى يقطر دما ، ويسدده الى بنج منج فيرديه قتيلا ، يتطلع هويى نادما الى القمر حيث تقيم حبيبته ، ثم يكف قلب المحب الواله عن الخفقان بعد أن زحفت برودة الموت اليه • اما «تشمانج أو» فهى تعيش فى عزلة داخل قصر القمر يلهبها الشوق الى موطنها وحبيبها هويى •

وللحفاظ على تقاليد الرقص الشعبى وتطويره اقتبس مصمم هذه الدراما الراقصة من حركات الرقص الصينى الشعبى الكلاسيكى بعد صقله ، واستوحى كثيرا من الاشكال والصور الجدارية فى كهوف دونهوانج التابعة لأسرة تانج ، ومزجها مع بعض الحركات التى استمدها من الرقصات القومية والشعبية ، ومن رقصات الباليه والرقص الغربى المعاصر حتى يحقق لعمله الفنى الجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل •



طارق صالح سعيد

مقـــدمة

يمثل فن صناعة الخيام فى مصر أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة بما له من أصالة محلية تمتد جذورها من العصر العباسى واستمر بعد ذلك حتى العصر الفاطمى والعصر الأيوبى الى أن انحدر الى عصرنا الحالى فى القرن العشرين حيث استمر هذا الفن يتوارثه الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

والذى يتمثل فى فن صناعة السرادقات المنقوشة بأجمـــل الزخارف العربيـة الاسلامية التى تقام من أقمشة الخيام والتى يستعملها المصريون فى الأعياد والمواسم والمناسبات المتعددة والشديدة الصلة بحياتنـــا . كالأفراح والأحزان وغير ذلك من المناسبات القومية والاحتفالات العامة وغيرها .

وتتركز صناعة الخيـام فى مصر فى أحد الأحيـاء المصرية القديمه والمعروفـه (بحى الخيامية) بالقاهرة الذى يعتبر من الأحياء الأثرية المتميزة بطابعهـا الاسلامى الجميل حيث تقوم فئة قليلة من الصناع لا يتعدى مجموعهم أربعين صانعا بالعمل فى صناعة الخيام وغيرها من المنتجات الأخرى التى تنفذ الى جانب أقمشة الخيام .

غير أن هذه الفئة القليلة من الصناع لا يعلم أحد منهم على وجه التحديد تاريخ نشأة هذه الصناعة المهمة بالنسبة لأحيــاء التراث الفنى الأصــيل الذى حملته لنا العصور الاسلامية عبر مئات السنين سوى أنهم توارثوا هذا الفن عن أجدادهم الأولين.

لهذا كان لزاما علينا البحث الدقيق فى المراجع التاريخيــة المهمة وفى مراجــع وقواميس اللغة لمعرفة نشأة وتاريخ وتطور هذا الفن الأصيل .

ونظر لأهمية هذا التراث الفنى الأصــــيل الذى يجب المحافظة عليــه من عبث العابثين وتقديمه للعالم بالصورة التى تتناسب مع عظمة التراث الذى خلفه لنا أجدادنا المسلمون لذلك يجب حماية هذا التراث العظيم والابقاء عليه واحيائه بصورة مشرفة ومضيئة وانه لمن العبث أن نترك هذا التراث بين أيدى فئة قليلة من العاملين فى صناعة الخيام بل يجب علينا رصد هذا الفن وتسجيله حتى لا يندثر كما اندثر الكثير من الفنــــون .

الخيام فى اللغــة :

ورد فى المراجع التاريخية ومعاجم اللغة التى لجأت اليها أن الخيام متعددة الاشــكال وأطلق عليها ألفــاظ متعددة أكثرها شـــيوعا ، المظلة أو الشمسية فلقد ورد ذكرهما على اعتبار أنهما جزء مكمل لمواكب الملوك والامــراء وفى بعض المراجع على أنها من الآلات الملوكيـــة من زمن الخلفاء وكانوا يتباهون بزينتهــا ولم يقتصر استعمالهــا خارج الدور فى التنقل والاســـفار والحروب فحسب بل تعددت اســتعمالاتها فى الدور وخارجها ثم تطورت وأصبحت تستعمل داخل القصور ومن ثم أصبحت من مظاهر الثروة والترف .

وذكر فى الموسوعة العربية الميسرة ان :

الخيمة هى بيت أو مظــلة تصــنع من قماش أشرعة السفن المبطن باللبــاد أو الجلد وتثبت على قوائم وتشد على أوتــاد استعملها الرحــالة والصــيادون والكهنــة فى التعبد وقد اشتهرت الخيام الفارسية بما فيها من أغطية ثمينة .

واســـتخدم اليونــان والرومان الخيمـــة فى جيوشهم العسكرية وكان لها أشــكال بيضاوية وكانت تكسى من الداخل بالحرير والفرو ، والخيام المستعملة اليوم من النوع المخــروطى ذى القائم أو المركز الذى كان يســتعمل فى المستشفيــات والمطاعم المتنقلة .

كما ورد فى القاموس المحيط :

الخيمة أكمة فوق أبانين . وهى خيمات وخيام وخيم وأخامهــا وأخيمها بنــاها وخيموا دخلوا فيها وبالمكان أقاموا ، وتخيم هنا ضرب خيمته به.

وكذلك فى صبح الأعشى :

.. ومنها المظلة التى تغطى رأس الخليفة عند ركوبه وهى قبة على هيئة خيمة .

وورد فى كتابالفنون الاسلامية والوظائف :

خيمى ـ هو صانع الخيام أو الفسطاط وكان للخيميــة ولايزال خط بالقــاهرة والمدن الكبيرة ومن بين الخيمية المشهورين أبو الحسين على بن الحسن الخيمى فى الدولة الفاطميـــة وزميله أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبى صــانع الفســطاط المعروف بالمدورة وكان من عجــائب الصناعة .

تاريخ الاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشـــة الخيامية ـ التطريز بالنســـيج المضاف قبل العصر الاســـلامى :

والتطريز بالنسيج المضــاف هو اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وفى كثير من الاحيان فى المادة وذلك بواسطة اخاطتها بأبرة الخيــاطة وبغرز مختلفة وينتج عن هذه الاضــافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى ايران باسم (الكبدون أو الرشت) .

أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة فى التطريز بتعدد الشكل الزخرفى فهى تعرف بالزخرفة المضافة Applied-work وتعرف بـ reserved-Technique أو الاضافة بالرقعة Patch work أما اذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا أو مخيطة بجانب بعضها البعض ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

وهناك احتمال أن تكون هذه الطريقة هى أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس اذ عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى .

واذا أردنا أن نتتبع نشأة الزخارف باستخدام هذا الاسلوب بالأقمشة المصرية القديمة وجب علينا الرجوع الى قطع الأقمشة الأثرية التى عثر عليها كمصدر مباشر لتتبع المصادر التاريخية الأخرى - وكمصدر غير مباشر من كتابات ومخطوطات ورسومات مختلفة وتصوير حائطى بمصر الفرعونية .

ومن المعروف أن المصريين القدماء استعملوا وحداتهم الزخرفية على حوائط وأسقف المعابد ومنها ما نفذ على المقابر وكذلك الأثاث وغيرها من العربات الحربية وزخرفت الملابس كما نفذ المصاغ والحلى من وحدات متماثلة .

كما أننا نجد أن بعض الأردية الفرعونية مزخرفة بشرائط مضافة عن طريق التطريز فمثال لذلك رداء توت عنخ أمون وهو موجود بالمتحف المصرى تحت رقم ٥٦٩ وواضح به الشرائط المضافة « والكولة » عن طريق التطريز .

ومن القطع الأثرية التى ترجع الى الدولة الحديثة مجموعة من الأشرطة والأحزمة المنقوشة والمجموعة عبارة عن زخرفة منسوجة عملت لغرض معين وغالبا ما أضيفت عن طريق الخياطة للمكان المطلوب سواء للملابس والأردية والأغطية وما شابه ذلك .

كما أننا نجد على الكراسى التى وجدت فى مقبرة رمسيس الثالث خداديات من القماش بها زخارف على سقف خيمة الامير (أيسمكحب) ويرجح أن تكون مزخرفة بطريقة الاضافة وهى الخيمة الجنائزية للامير (أيسمكحب) وهو من الأسرة الحادية والعشرين وهى مزخرفة بالجلد الملون وهى دليل لاستعمال المصريين القدماء لزينة الجلد بالقطع المضافة وهى موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة .

كما توجد قلوع من الجلد أحيانا مثل الخيام والخداديات التى انتشرت فى الدولة الحديثة ووجدت ممثلة فى الصور ومنها الموجود فى المعبد الجنائزى للملك ساهور وهو من الاسرة الخامسة ونظرا لثقل القلوع الجلد للمراكب الصغيرة صنعت من الكتان .

واذا انتقلنا للعصر اليونانى والرومانى نجد أمثلة كثيرة للاشرطة والجامات المختلفة الاشكال والاحجام بها زخارف مختلفة مثل الزهور والنباتات والاشكال الهندسية البسيطة وبألوان مختلفة مثل الاحمر النبيتى والكحلى والأبيض والأخضر والبنفسجى مضافا للأثواب .

كما توجد فى قاعة المنسوجات بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية فى الفترينات رقم (٢) ، (٤) ، (٦) ، (٨) وكذلك نجد قمصانا وقطع من القماش مضافا اليها أشرطة وجامات واطارات بأشكال وأحجام مختلفة . أما فى العصر القبطى فنجد أن القمصان كانت تزخرف من الأمام والخلف بأشرطة على الأكتاف وشريط ضيق حول فتحة الرقبة وكذلك جامات مربعة ومستديرة على الاكتاف وعند نهاية الثوب .

وكانت الاشرطة تنسج بزخارف ثم تضاف للثوب وفي كثير من الأحيان نجد أشرطة مقصوصة من ثياب قديمة ومضافة الى ثياب جديدة .

ويوجد بالمتحف القبطى كثير من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وهى ترجع الى فترة ما بين القرنين الرابع الى السابع الميلادى .

ومن هذا يتضح لنا أن تزيين الأثواب وزخرفتها بالشرائط المضافة والجامات والاطارات يمكن أن ينطبق عليه مفهوم الزخرفة بطريقة الاضافة أيضا لأن الزخرفة بطريقة الاضافة تعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف من قطع القماش الصغير بأشكال مختلفة وتخاط فوق أرضية القماش مكونة فى مجموعها وتواجدها بجانب بعضها البعض الزخرفة المطلوبة .

التطريز بالنسيج المضاف فى العصر الاسلامى :

استمرت هذه الطريقة مستعملة فى زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى فى مصر الاسلامية وكان انتشارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى ٠

وبالرجوع الى المخطوطات الاسلامية المصورة نجد الكثير من الخيام المتعددة الأشكال والاغراض وبها عناصر زخرفية وصور متنوعة الا أننا نجد أن هذه المخطوطات لم تذكر الاسلوب التطبيقى المستعمل فى زخرفة الخيام أو حتى طريقة صنعها ووصفها ٠

ويتضح هذا فى **الرنوك** التى كانت تضاف الى الستائر والملابس ولها أشكال متعددة وكل شكل منها له مدلول وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة جزء من خيمة قديمة يبين رنك بزخارف أرابسك يتكون من شكل طبق نجمى مثمن الأضلاع تمتد أضلاعه مكونة زهرة من أربعة فصوص تتداخل فيها أشكال وريقات نباتية مجردة ٠

كما ان هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وتعرف باسم (رشت) ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر ٠

وتمتاز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فان رسوماتها وزخارفها تبدو دائما محددة ومتقنة ٠

وقد انتشر هذا الاسلوب فى فن التطريز فى ايران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح فى القرن التاسع عشر ٠ اذ كان يصنع به سجاجيد الصلاة والستائر والفرش وكذا السروج ٠

وفى القاهرة انتشر نظام الوكالات والخانات ومثال ذلك خان الخليلى الذى أنشأه الأمير جهاركس الخليلى أحد أمراء السلطان برقوق وكان يشغل وظيفة أمير أخور (أى أمير الخيل) وكان موضع هذا السوق ضريح القصور الفاطمية (فى شارع المعز لدين الله الآن) ولما كان الامير جهاركس متعصبا ضد الشيعة مذهب الفاطميين فقد أخرج عظام الموتى فى تلك المنطقة وألقاها بكيمان البرقية وأقام مكان الضريح الخان الذى عرف باسمه وكان يعرض بهذا الخان المنتجات المصرية الأصيلة مثل المعادن المكفتة بالفضة والذهب والأخشاب المطعمة بالعاج والصدف وأقمشة الوشى والديباج والزجاج المموه بالمينا وصناعة الجلود والخيام والسجاد المعقود المتعدد الألوان وكثير غيرها ٠ وفى عام ٩١٧ هـ هدمه السلطان الغورى وجدده ٠ ومن خلال استقراء هذا العمل الفنى ميدانيا يمكن تلخيص هذه الأنماط الفنية المستمدة من هذا الشكل الفنى التقليدى فى الآتى :

الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة :

ترجع دقة الزخارف والرسوم المنفذة الى مهارة الأسطى فى لقط الحرفة (كما يقول المشتغلون فى هذه الصناعة) أى يقوم برسم الزخارف بالرسوم المختلفة التى غالبا ما تكون مقتبسة من المساجد الاثرية القديمة وبصفة خاصة المساجد الفاطمية لما تحويه هذه المساجد من زخارف متعددة وهذه الزخارف مأخوذة عن قباب المساجد وغيرها من الزخارف المنتشرة خارج وداخل المساجد القديمة مثل مسجد الامام الشافعى بالقلعة بالقاهرة ومسجد الرفاعى ومسجد محمد على وغيره من المساجد كمسجد السلطان حسن ومسجد الامام الليثى ٠ أما الزخارف الكتابية فيقوم بكتابتها خطاط ٠

وبعد أن يقوم (الاسطى بنقل الزخرف يقوم بتطويعه) أى بتحويره حسب ما يراه مناسبا بحيث يصبح الزخرف معدا لتنفيذه على القماش بطريقة الاضافة ٠

ويمكن تلخيص الخطوات التنفيذية فيما يلى :

١ ـ يقوم (الأسطى) برسم الزخرف وتنظيمه بحيث يعد صالحا للنقل ويعمل له (أورنيك أو أسطمبة من الورق) ٠

٢ ـ يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحديد الزخرف على الأورنيك أو الاسطمبة بالقلم الرصاص أو الفحم الأسود ٠

٣ ـ يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحزيم حدود الزخرفة بابرة عادية على الأورنيك أو الاسطمبة ٠

٤ ـ يتم وضع الاورنيك أو الاسطمبة على القماش المعد لتنفيذ الزخارف عليه وغالبا ما يتكون من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش البفتة البيضاء ليسهل وضوح الزخارف عليه بعد وضع الأورنيك أو الاسطمبة المثقبة عليه وذلك بتمرير قطعة من القطن أو القماش المبللة بالفحم المذاب فى الجاز (الكيروسين) ٠

٥ ـ يقوم الاسطى بعد ذلك بتوضيح الرسم مرة أخرى على القماش بالقلم الرصاص ٠

٦ ـ بعد ذلك تبدأ عملية التنفيذ بطريقة الاضافة بقطع صغيرة من القماش المختلف الألوان تبعا للزخرف أو الرسم المراد تنفيذه أو على حسب الفكرة الزخرفية الموضوعة ٠

الخامات المستخدمة فى صناعة الخيام :

ثبت بالدراسة والبحث أن هذا النوع من الاقمشة ينفذ باستعمال قماش القطن للشراع (القلع البلدى) كأرضية أو بطانة أما الأقمشة المستعملة فى تنفيذ الزخارف والنقوش فهى أقمشة (البفتة) المصنوعة من القطن وكذلك أقمشة (التيل الاسبور) الى جانب نسبة من القماش (الستان) الحرير وعلى ذلك يمكن اعتبار القطن الخامة الأساسية فى تصنيع هذا النوع من الأقمشة ٠

أضف الى ذلك الخامات المكملة مثل (خيط حريرى) يستخدم فى تثبيت الزخارف المضافة وشريط (نوار) يركب على حدود القطعة وخيط قطنى سميك لتثبيت الأرضية بالبطانة ٠

أنواع الزخارف المستخدمة :

١ ـ زخارف التروك :

الزخارف المنفذة على الترك (مفرد تروك ، بضم التاء) بصفة عامة اسلامية بالاضافة الى بعض الزخارف الفرعونية مثل زهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها وبعض الوحدات الزخرفية التى يرى اضافتها الاسطى الصنايعى من عنده مثل الورد وغير ذلك لملء الفراغات المتبقية من مساحة الترك ٠

هذا ويعتمد زخرف الرنك (صرة الترك) على الزخارف العربية والاسلامية الدقيقة الى حد ما ذات الفروع الملتوية والمركبة المعروفة بزخارف الأرابيسك أو يحتوى الرنك على طبق قيشانى أو شكل نجمى ٠

أما زخارف الاحواض فهى عبارة عن زخارف أطباق القيشانى أو زخارف أرابيسك ٠

كما ان زخارف (التربيعة أو المخدة) هى أيضا زخارف اسلامية أو ما هو على شكل الزهرة كما تتنوع الزخارف التى توضع فى التربيعة سواء أكانت هندسية أو نباتية ولكن معظم زخارفها عربية اسلامية ٠

أما الزخارف الموجودة (بالترنجه) فهى زخارف اسلامية أيضا أما الفراغ المتبقى داخل المستطيل الذى به الترنجة فنجد به زخارف من الفروع النباتية التى تنتهى بشكل زهرة ٠ ومما يجب ذكره أن جميع هذه الزخارف ينقلها الاسطى الصنايعى من المساجد والآثار الاسلامية المختلفة التى سبق أن ذكرناها كما أن هذه الزخارف معمول لها أرانيك تحفظ لدى العاملين فى هذه الصناعة ويتوارثها الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء ٠

٢ ـ الزخارف المنفذة على المنتجات الأخرى التى تنتج بهذه الطريقة ٠

(أ) زخارف نباتية وهندسية : وأكثرها شيوعا الزخارف النباتية الهندسية المعروفة بزخارف الأرابيسك التى تتميز بها الفنون الاسلامية الى جانب بعض الزخارف من الزهور والفروع النباتية وزهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها ٠

أما الزخارف الهندسية فهى البعور والجامات الزخرفية المتنوعة الى جانب الأطباق الجصية وأطباق القيشانى المعروفة بزخارف الفسيفساء التى اشتهرت بها الزخارف الهندسية الاسلامية التى انتشرت فى العصر الفاطمى بصفة خاصة

بالاضافة الى ما هو مأخوذ عن العمارة الاسلامية كالقباب والمحاريب والبوائك .

كما تتميز الزخارف عموما بالطابع الهندسى سواء كانت نباتية أم هندسية .

(ب) زخارف كتابية : وهى عبارة عن آيات القرآن الكريم الى جانب أسماء المشايخ وأولياء الله وأسماء أصحاب محلات الفراشة . وهى تكتب بمعظم أنواع الخطوط المعروفة كالخط الديوانى والخط الثلث والنسخ والخط الكوفى وهذه الخطوط جميعها يغلب عليها الطابع الزخرفى فى تنفيذها .

(ج) زخارف حيوانية وآدمية : وهى الزخارف التى تمثل البيئة الشعبية المأخوذة من حياتنا اليومية فى الأحياء الشعبية كبائع الفول والمقهى وبعض مناظر الريف مثل الفلاحين والحيوانات المختلفة مثل الجمل وغيره .

الى جانب بعض الرسوم الفرعونية التقليدية التى تمثل مناظر مختلفة كعربة رمسيس وعجل أبيس والمراكب الفرعونية وغير ذلك من الرسوم الفرعونية التى بها رسوم آدمية وحيوانية .

الألوان المستعملة :

تتنوع الألوان المستعملة فى تنفيذ هذا النوع من الأقمشة حسب الفكرة الزخرفية المراد تنفيذها وهى الأبيض والأحمر والأسود والأصفر والأخضر والأزرق وهى غالبا من قماش سادة الا اننى لاحظت استخدام بعض الاقمشة المنقوشة (المطبوعة) فى بعض الأعمال الشعبية فى الجلاليب .

وتختلف قوة هذه الألوان ووضوحها باختلاف الموضوع المنفذ .

أنواع الخيام واستعمالاتها :

١ ـ خيام الكشافة :

هذا النوع من الخيام لا توجد به زخارف من الداخل أو الخارج وهى مصنوعة من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش (الدمور) وتستعمل فى معسكرات الكشافة وهى على شكل مستطيل .

٢ ـ خيام الجنود :

وهى خيام ذات قبة مستديرة أو مستطيلة ولاتوجد بهذه الخيام زخارف من الداخل أو الخارج وهى أكبر من خيام الكشافة الا أنها تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل بقماش (الدمور) وتستعمل لنوم الجنود .

٣ ـ خيام الصحة :

وهى خيام ذات قبة مستديرة أو مربعة وهذا النوع من الخيام ليس به زخارف من الداخل أو الخارج وتصنع من قماش (القلع البلدى) كما انها تبطن من الداخل بقماش (الدمور) .

٤ ـ خيام المكاوى :

وهذه الخيام تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل وهى اما أن تكون ذات زخارف بسيطة من الداخل فقط أو تكون بدون زخارف وتنفذ الزخارف بطريقة الاضافة وهى تصنع بأحجام حسب الطلب وهذه الخيام يستعملها المطوف أثناء موسم الحج .

٥ ـ خيمة الفراشة (الصوان) :

الترك هو الوحدة الاساسية التى يتكون منها السرادق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك يتم تجميعها مع بعضها البعض وهو ينفذ بمساحات مختلفة حسب الطلب ويصنع من قماش (القلع البلدى) ويبطن بقماش (البفتة) ويحتوى على زخارف مختلفة وبألوان متعددة ومنفذة بطريقة الاضافة كما ان هذه الزخارف منفذة بوجه واحد من القماش كما أن هناك أنواع من الخيام تنفذ بزخارف ومساحات حسب الرغبة وهى خاصة بالتصدير الى البلاد العربية الى جانب الخيام التى تصنع للسياح وشركات الطيران والهيئات الاجنبية بمواصفتها على حسب الرغبة وتتكون أساسا من القطعة المعروفة باسم (الترك) أو خيمة الفراشة .

أما المنتجات الأخرى التى تنفذ بالطريقة نفسها التى تنفذ بها أقمشة الخيام المزخرفة (بطريقة الاضافة) فيمكن حصرها فيما يأتى :

١ ــ أعلام وبيارق مشايخ الطرق :

وهى أعلام تنفذ بطريقة الاضـافة وكل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله) عز وجل واسم الرسول الكريم سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) كذلك نجد أسماء الخلفاء الاربعة سيدنا أبو بكر وسيدنا عمر وسيدنا عثمان وسيدنا على وكثير من العبارات المأخوذة من القرآن الكريم مثل لا اله الا الله محمد رسول الله وغير ذلك من الآيات كما يوجد بظهر العلم كتابات قرآنية أيضا مع كلمة (مدد) أما الزخارف المنفذة عليه فمأخوذة من الاطارات العلوية للمساجد • مثل واجهة وخلفية علم ابن ادريس •

٢ ــ كساوى الأضرحة :

وهذه الكساوى عليها كتابات مثل لا اله الا الله محمد رسول الله الى جانب اسم صاحب الضريح •

٣ ــ المعلقات الحائطية :

وهى اما معلقات لآيات قرآنية مثل (انا فتحنا لك فتحا مبينا) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) وغيرها وهى منفذة بطريقة الاضافة أيضا وتحاط باطار خارجى على هيئة مستطيل أو دائرة الى جانب بعض الزخارف الاسلامية البسيطة • أو معلقات حائطية تمثل البيئة الشعبية أو مناظر من الريف المصرى وهناك معلقات بها مناظر فرعونية وكل هذه الزخارف والرسوم منفذة بطريقة الاضافة •

٤ ــ المفارش والستائر :

وهى تنفذ بطريقة الاضـافة أيضا ولكن زخارفها دقيقة نوعا ما ، أما بالنسبة للمشغولات الأخرى والأشكال فهى مأخوذة من الزخارف الاسلامية المنتشرة فى المساجد وخاصة المساجد الأثرية القديمة •

٥ ــ الوسائد والاكياس :

وتنفذ بطريقة الاضافة مع تركيب كيس لوضع الوسادة وتركيب سوستة له ويعد هذا تطويرا للأنماط السابقة تمشيا مع الوظيفة ، وزخارفها من الفسيفساء والقيشانى •

٦ ــ تلبيسات للأسقف :

وتنفذ بطريقة الاضافة وتستخدم كأغطية لأجزاء من الأسقف وتتدلى من جوانبها عرائس كالموجودة بكنارات المساجد وتتدلى منها المشكاوات •

تعاريف ومصطلحات متداولة فى حى الخيامية بالقاهرة

١ ــ **أورنيك أو أسطمبة** : يطلق على الورق المقوى المرسوم عليه الرسم أو الزخرف •

٢ ــ **رسم بلدى أو عربى** : يطلق على أى زخارف اسلامية •

٣ ــ **رسم طبيعى** : يطلق على المناظر التى تمثل البيئة الشعبية والريفية وكذلك على الرسومات الفرعونية •

٤ ــ **رسم بلدى (فرعونى)** : يطلق على الزخارف الفرعونية •

٥ ــ **المونة** : تطلق على الخامات المستخدمة فى تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة •

٦ ــ **الاده** : تعبير يطلق على الخطوط المستقيمة •

٧ ــ **النقش** : يطلق على الخطوط المنحنية والزوايا المختلفة •

٨ ــ **شغل على ضيق** : يطلق على الزخارف والرسومات الدقيقة وبغرزة صغيرة •

٩ ــ **شغل على واسع** : يطلق على الزخارف والرسومات ذات المساحات الكبيرة وبغرزة واسعة •

١٠ ــ **حوض بسن** : يطلق على المساحات الزخرفية التى تأخذ شكل مستطيل وأحد أضلاعه على شكل مثلث •

١١ ــ **القطعيات** : تطلق على المساحات الزخرفية المختلفة •

١٢ ـ **سمبوسكى** : خاتم ـ بلحة ـ لوزة ـ عرق ـ كلها تعبيرات تطلق على أجزاء صغيرة من الزخارف تتفق فى الشكل مع التعبير الذى أطلق عليها ٠

١٣ ـ **خيمة الفراشة (ترك)** : تطلق على قطعة القماش التى يتكون منها السرادق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك بها زخارف متشابهة ٠

١٤ ـ **ترك عادة أو سوقى** : أى زخارفه تنفذ بغرزة كبيرة ٠

١٥ ـ **ترك مخصوص أولوكس** : أى زخارفه تنفذ بغرزة صغيرة وزخارفة دقيقة ٠

١٦ ـ **توزلوك** : وهو عبارة عن حاجز من القماش المزخرف بطريقة الاضافة ويوضع فى مدخل الصوان وأحيانا يطلق عليه (سبنسه) ٠

١٧ ـ **رمح** : يطلق على مجموعة قضبان من الخشب توضع على مسافات فى ظهر التوزلوك أو السبنسة ٠

١٨ ـ **كوز جلد** : وهو يطلق على قطعة من الجلد تركب أعلى التوزلوك ليوضع فيها طرف الرمح العلوى بينما طرفه السفلى يرتكز على الارض ٠

١٩ ـ **باكية** : وهى تتكون من عدة تروك ٠

٢٠ ـ **الصوان** : ويتركب من عدة بواكى ٠

٢١ ـ **الرنك** : يطلق على الزخرف الذى يتوسط الترك وكذلك يطلق على الجزء المشغول فيه اسم صاحب الترك ٠

٢٢ ـ **قيشانى** : يطلق على النجمية ذات الاضلاع المتعددة وتحتوى على زخارف الفسيفساء ٠

٢٣ ـ **الترنجة** : وهى على شكل مستطيل به محراب من أعلى وأسفل يتوسطها الرنك فى الترك ٠

٢٤ ـ **السلسلة** : يطلق على الشريط الذى يحدد المساحات الزخرفية بالترك ٠

٢٥ ـ **البدن** : يطلق على قماش (القلع البلدى) الذى يكون أرضية الترك ٠

٢٦ ـ **على البلاطة** : تعبير يطلق على قماش الخيام الخالى من الزخرفة ٠

٢٧ ـ **تشحيط الترك** : تعبير يطلق على عملية تركيب الترك على عروق الخشب ٠

٢٨ ـ **قماش موروب** : أى قماش مقصوص بطريقة مائلة عرض ١٠ سم يستخدم فى تنفيذ الزخارف على الترك ٠

٢٩ ـ **صليبيات الترك** : وهى عبارة عن أشرطة من القماش القطنى السميك تخاط فى ظهر الترك بعكس بعضها البعض لتعطى الترك صلابة ٠

٣٠ ـ **نوار** : وهو عبارة عن شريط من القطن السميك يركب على حروف الترك بالخياطة ٠

٣١ ـ **ترويق الترك** : يطلق على عملية تركيب الشريط المسمى نوار على حروف الترك ٠

٣٢ ـ **صنايعى سخى** : تعبير يطلق على الصنايعى السريع فى العمل ٠

٣٣ ـ **دبلاق** : حبل من الليف المجدول يستعمل فى تركيب الصوان ٠

٣٤ ـ **عراوى** : تطلق على قطع صغيرة من الجلد بها ثقوب فى المنتصف ٠

٣٥ ـ **كوش** : تطلق على الحبال التى تدخل فى ثقوب العراوى لتجميع التروك ٠

٣٦ ـ **جراب** : قطعة من القماش بعرض ٤٨ سم × ٤ متر تلف حول عروق الخشب ٠



د. مدحت الجيّار

- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنـا الى مقولتين : الأولى أننـا نقصد بالمسرح العربى المسرح العربى الاســلامى ، وذلك لنتعرف على الأصـول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين ، ولنبرهن ـ اسلاميا وعربيا ـ على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى ـ الغربى الحديث) ، فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع ـ مكشوفا ـ بين الانسان ونفسه ، أو بينه وبين الاله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شىء ، وما على الانسان الا الطاعة لأنه لا يدرى ما كتب له أو عليه .

أما المقولة الثانية فهى ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده ، ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لا يتعرضون للأذى (السياسى) .

والمقولتان تخرجان لنا بنتيجة واحدة ، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى المسرح لأسباب سياسية ودينية ؟ ولم اتخذ شكل الطقس الدينى الشعبى ؟!

والاجابة عن هذه التساؤلات تضعنا أمام نشأة أول شكل درامى ممسرح فى تاريخ الأدب العربى الاسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لاقامة احتفالية « التعازى » ٠ اذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام « نص درامى » كتب خصيصا « للتمثيل » أمام « جمهور » من أجل « اقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه ، وتبنى موقفه من القضية المعروضة ، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للانسان والعالم والآخرة ٠

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والاجتماعية فى آن واحد ، لذلك كان لا بد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الانسانية والسياسية الدينية التى انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله الى مقر السلطة فى عهد أبيه « الكوفة » ، وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الأطفال والنساء والشيوخ ٠

ويزيد من حدة المأساة والصراع ، آن بعض المشايعين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة ، فى حين هو ككل الأبطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره ، من أجل مبادىء سامية لا تخصه وحده ، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلا أخلاقية عليا ، يسعى لها الانسان كاقامة العدل ، وهزيمة الظلم ، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة ٠

ولكن ، كيف لهؤلاء المشايعين آن يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخلى عن نصرة « امامهم » كما تخلوا عن أبيه « الامام » من قبل ؟ لا سبيل لهم ــ فى البداية ــ الا الشعر ، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم ، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكائين » و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشيع ، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية اسلامية ، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم الى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، اذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء » أن « سكينة جاءت الى أبيها الحسين بعد موته ، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتا يخرج من منحره الشريف وهو يقول : أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم :

شيعتى ما ان شربتم
عذب ماء **فاذكرونى** » (١)
أو سمعتم بغريب
أو شهيد **فاندبونى**

وقد امتد هذا « الندب » الى آفاق آخرى ، فقد نما شعر الندب هذا حتى أخذ اتجاها دراميا واضحا فقد « ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها ، الاتجاه الى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه الى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ٠٠٠ » (٢) لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى الى الحد



الدرامي ليستوعب درامية المأساة التي لا تخص « الشيعة » فقط بل تعني كل مسلم لأنه سبط النبي ، كما تهم كل عربي لأن هذه المأساة هي تاريخ تحول سياسي وديني في تاريخ العرب والمسلمين على السواء .

وكان لا بد اذن ، أن ينمو الشعر ، وأن ينمو الطقس الديني حتى يتوج بمقتل الحسين ، وكان لا بد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم بالتمثيل العلني ، وبقوة مفارقة للتصور السني في « التشخيص » وكان لا بد أن تبعد عن الدولة العربية الأعرابية التي تجعل المسلم الأعجمي مواطنا من الدرجة الثانية ، ولذلك « يستطيع الدارس أن يدرك أن نصوص « التعازي » بدأت تظهر في الأدب الفارسي منذ ظهوره بعد الاسلام في شكل رثاء مذهبي ، وأشعار تمثيلية وحماسية ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء كربلاء .

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل في القرن التاسع الهجري قسما مهما من الأدب الفارسي . ولقد عمل سلاطين « الشيعة » على تشجيع هذا الاتجاه في الأدب بمحاولة « تمثيله » فظهر المسرح الشيعي بوضوح في عهد حكم أسرة « الديالمة » وخاصة « معز الدولة أحمد بن بويه الديلمي » سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية الذي أقامه في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية ذاتها في أول المحرم من هذه السنه .

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على أهل « بغداد » اعتبره علماء أهل « السنة » بدعة كبيرة الا أنهم لم يستطعوا شيئا أمام قوة معز الدولة . وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل عام في الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم في جميع البلاد الخاضعة « للديالمة » وحتى سقوط دولتهم ، وفي بغداد حتى أوائل حكم السلطان « طغرل » السلجوقي .

ولكنها ظلت تقام في الخفاء بين الشيعة حتى تولت الدولة « الصفوية » حكم ايران وأعلنت المذهب « الشيعي » الاثنى عشرى مذهبا رسميا للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية . ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين اعتمادا كبيرا في اقناع العامة والتأثير فيهم وشرح تعاليم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب الاسلامية الأخرى » (٣) .

ونلاحظ أن هذا الطقس الدرامي الديني قد وجد من شجعه في العصر العباسي ، فقد كان العباسيون مشجعين للشيعة الا في حالات الاضطراب السياسي ، أو وجود مذاهب شيعية مضادة للسلطة ، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو بعيدا عن مركز السلطة في بغداد ، ثم دخلها في ظروف وجود حاكم يحميه بقوته . كما كان نمو هذا الطقس في منتصف القرن الرابع الهجري ، موازيا لنمو الشعر الشيعي ، نحو الدراما ، ونحو الخلاف السياسي الواضح مع الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة .

ونلاحظ أن التوظيف السياسي للدين ولرجاله ساهم في بقاء الطقس « التعازي » وأعطاه وظيفة سياسية دينية ، وأضفى عليه بعض القدسية اذ اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتبارى فيه المسلمون الشيعة في بيان الندم « بايذاء النفس » كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صفات الحسين الى « الخرافة الشعبية » ، وسوف نرى في تحليل النص ـ أن الحسين سيتحول الى «نبي» .

ـ ٢ ـ

ولقد أخذ «النص / الطقس » أسماء كثيرة كلها تدل على « المأساة » مثل مأساة كربلاء ، مأساة الحسين ، آلام الحسين ، نشيد الشهيد ، وهي مسميات تركز على الشخصية والمكان ، ويوصف الطقس كله بما فيه « النص » ومشاركة المتلقين فيه « بالعزاء » أو « التعازي » لذلك فهم يقدمون العزاء كل عام في الذكرى السنوية لمقتل الحسين فحققت التسمية ، اذ يقوم العزاء ـ في هذه الحالة ـ مصحوبا بالبكاء والندم ، ولذلك أيضا يتحول التوجه من التعزية الى المطالبة « بالثأر » فقد تحول الحسين الى « ثأر الله » كما هو مكتوب في أعلى ضريح الحسين « بكربلاء » باللون الأحمر المضيء « ثأر الله » .

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكير الشيعة بثأرهم القديم ، بشحن عواطفهم بما فعله آباؤهم

مع الحسين وعرضـــوه وأهله للمأساة • ونرى الشيعة الآن يبكون على العتبـات المقدسـة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة •

وهنا يتحول الندم الى حماس ، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار اليها أرسطو فى فن الشعر ، أعنى « التطهير » من عاطفتى الخوف والشفقة •

ولا شك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية — قد تأثر عند صياغته لعدة مرات — الى تأثيرات فنية وفلسفية ، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن « نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبى فى المسرحيـات الدينيـة المسـماة بـ « الرغبات الربانية » • وتقـارن التعزية أحيانا بالتراجيديا اليونانية • ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشـتية الفارسية التى خنقهـا الاسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب اسـلامى عريق • أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية الى الملامح البابلية » (٤) أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة « ايزيس وأوزوريس » ، أو «انتصار حورس » •

وعلى أية حال فهى تعود بنا الى الأصول الأولى للدراما ، فهى قد نشأت داخل طقس ، « ولا شك أن جذور الدرامه تعـود الى الطقـوس ، وهـو ما ينطوى على المساهمة •• » (٥) • وهى أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، اليونانى ، الآسيوى • وهى شعبية من زاوية جهلنا بمؤلفها ، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فيها ، وأنهـا تختلط بالتصورات الأسـطورية والشعبية الخرافية للدين •

ولذلك فهى « احتفالية » ، تنتمى لكل هـذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار الى التمثيل العلنى • وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا بمسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسرحيات « الآلام والدموع » أو مسرحيات « آلام المسيح » • وهى — بذلك — تقدم الموت « الكرنفـالى » الذى تزخر به كل المآسى الشرقية والدينية سـواء الشرقيـة أو الغربية الأوروبية •

– ٣ –

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة « المسرح الجوال » الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسير اليه « القافلة » وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولمها ، وفردها • أمام جمهور المتلقين • فهو عبارة عن « صندوق » تبسط أمامه « سجادة » وينتف الناس حوله فى شكل « حلقة » • ويصـاحب الأداء التمثيلى بعض الموسيقى الحزينة (الدينية) • ويستعمل « المؤدون » ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب « المشاهد » المطلوبة •

ويبدأ الاحتفـال مع بداية شـهر المحرم ، بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسـامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرخون ويبكون ويعلنون الندم والتوبة بخمش ما يسـتطيعون تحمله من أجزاء جسمهم وقد يصل ببعضهم الى اسالة الدماء والنزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم ، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم ، وأنه عند « رجعته » سيفرح بهم •

ويستمر هـذا الطقس الى يوم عاشـوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل ، فيجهزون خيلا مسرجة مستعدة لأن تقل الامام عند عودته• ويصاحب ذلك — فى اليوم نفسه — اقامة احتفالية العزاء الممثلة ، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) « آلام النسيد الحسين» حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل ••

ويقوم بالدور التاريخى « المقدم » أو «الراوى» وكما يسمونه بالفارسـية (روزى كان) وهو يحكى ، ثم يتحاور مع المحاور الأول المسمى لديهم (بايامبركان) ثم يتحاور مع المحـاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة ، بالاضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفريقين (العلوى ، الحسنى ، الحسينى) و (الأموى — اليزيدى) •

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة ، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك :

« أولا : العدد (٩٩٣) من الأصول الفارسية (ملحق) فى المكتبة القومية فى باريس ويحتوى على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان « جونغ - ى - شهادات » أو « نشيد الشـــهيد » وقد ترجم « الكسندر شودزكو فى كتابه « المسرح الفارسى » خمس قطع (الاعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٣٢) أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه يروى آلام الحسين فقد ترجمه « شارل فيرولو فى كتابه « المسرح الفارسى أو مأساة كربلاء » وطبع الأب « روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨) « استشهاد على الأكبر » كما قام بترجمته ٠

أما الكتاب الثانى : فقد طبعه قنصل سابق لألمانيا فى « بغداد » ويليهما « ليتن » ويحمل عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر مشهدا مقدمة بشـــكل نقل فوتوغرافى لمخطوط « عراقى » مع مقدمة مختصرة ٠

والكتاب الثالث : هو (كتاب لويس) الذى نشر بالانجليزية من قبل كولونيـــل انجليزى « السير لويس بيللى » ويحمل عنوان « مسرحية الحسن والحسين المعجزة » ويحتوى على ترجمة (٣٧) مسرحية فقد نصها الأصلى من حينها » (٦) ٠

والنص الذى نعتمد عليه هنا ، هو اعداد حر قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات ، المتناثرة والمتعددة فى آن واحد ٠ لذلك فالنص يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ، ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهـو ترجمة فرنسية عن النص الانجليزى المترجم عن النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ شعرا ، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن النص : مترجم من ناحيـة ، من خـــلال لغتين وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية الى اللغـة العربية ٠ ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعدت اعدادا دراميا ٠ ومن هنا فلغة النص المترجم لا تصلح للحكم على لغة النص الأصلى ، والنص نفسه خلاصة لعدة نصوص ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى يجعلنا لا نحكم على نص بعينــه وانما يدعونـا الأمر للحكم على « التقنية » بشكل عام ٠

ويبقى لنا - مع ذلك - مضمون التعازى ، وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليـا الأخلاقية والجمالية ٠

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص « بآلام الحسين » وهو الجزء المليىء بالصراعات والأحداث والحركة ، لا بد أن نشير الى أن نص التعازى بشكل عام ينقسم ثلاثة أقسام :

- حوادث قبل معركة كربلاء ٠

- آلام الحسين ومأساة كربلاء ٠

- ما بعد المقتل حتى دخول الجنة فى العـــالم الآخر ٠

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصا للقسمين الأول والثالث ، ويترك القسم الثانى بمعالجته الدرامية ٠

- ٤ -

ويقوم القســم الأول بعمل الخلفية التاريخية والنفسية والدينية التى خرج الحسين فيها ٠ وقد خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين الحسين والسماء ، وتجعل من الأوامر الربانيـة (قدرا مسبقا) لا بد من تنفيذه ، كما نرى فى المسرحيات اليونانية القديمة ٠

وهنا نرى ثلاثـة من الملائكة يقومون بدفـع الأحداث وتشـكيل شـبكة العلاقات السـماوية الأرضـية ، فنرى : اسرافيـل ، وجبرائيـــل ، وعزرائيـل (بلفظهم التوراتى) يبلغون ثـلاث رسائل : الأول : يوصل أمر (الرب) (هكذا !) بتزويج فاطمة لعلى بن أبى طالب ٠ والثانى : يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ميتة عنيفة لصالح المؤمنين ٠ والثالث : يقبض روح النبى بمساعدة جبريل ٠ وبذلك ينتقل النبى الى جوار ربه والمؤمنـــون يعـرفون سلسلة النبـــوات والوصايا ٠

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة للحسين تمهيـــدا لمشهد الاستشهاد ، فالحسين يصنع المعجزات فى الخامسة ، كأن تسلم على يديه قبيلة (يهودية) ! وتظهر ارهاصـــات المعجزة الكبرى حين يجعله النبى الوريث الوحيد له من بين المؤمنين (وليس عليا) ! وحين يقبل النبى رجاءه بالخروج من عزلته ٠

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تتنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين • ولا شك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات الانجيلية) لدم الابن المفتدى ، ولاسلام اليهود على يديه ، ولكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبى حتى يصير هو النبى ، •

وهذا القسم الأول ، يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبى ورسل السماء ، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير اليها فى سياقها •

وننتقل للقسم الثانى ، وقد بلغ الحسين الخامسة والخمسين ، فى طريقه الى الكوفة ، فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء ، ورسول يحذره من دخول الكوفة ، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب ، العباس ، على الأكبر ، على الأصغر ، قاسم) فيشيرون عليه بالمضى ، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه ، فانطلق •

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين/ الحق/ الخلافة) وبين (جيش يزيد / الظلم / البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين سبط النبى ، وبين (شرير / شمر) الذى يجرؤ على قتل الحسين ليفوز بالجائزة •

لذلك نرى « السواد » مخيما على هذا الجزء ، لأن الظلم سوف ينتصر ، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠) ، وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس : غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبابه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعميه وتدفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور ، اذ تقول : يا لعمى العالم (١٤٧) •

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية ، كما أنه رمز لاظلام العالم انتظارا لعودة « الامام » الذى هو ، على لسان شمر (القاتل) نورعين الدنيا والآخرة (١٣٧) • وهكذا يقف (النور نقيضا للظلام) طوال القسم الثانى كله •

والقسم الثانى ، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى≠ الحسينى) وتنقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية ، ولذا نرى الحوار جوهرا فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى • أما « الجوقه » فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ ــ ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقه فى المسرحية اليونانية القديمة •

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسماء ، حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض ، حتى يتحقق القدر ، فيعرض عليه « جعفر » ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبى من قبل أن يطبق الأخشبين (الجبلين) على المشركين ، وبالتالى لا بد أن يرفض الحسين كما رفض النبى ، وكذلك نجد « فيتروس » يطمئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره ، ولكن على لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هى عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين ، كما ارتبط من قبل ــ ميلاد النبى بالعفو فى السماء والأرض • وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لاضفاء سمات نبوية على الحسين ، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه :

« انى ما زلت مصمما أن أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى » (١٤٨) • كما قال المسيح المفدى من قبل • وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص • عن دم الحسين الذى يفدى المؤمنين •

ولا شك فى أن نموذج « البطل المفدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا

القسم من التعازى ، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات اسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الامام ٠

ويتواصل الفهم الشعبى مع الأسطورة حيث نجد القسم الثالث قد وصل الى يوم الحساب الأخير ، ثم الى دخول الحسين الى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة ٠ وكما بدأت معجزات الحسين باسلام القبيلة اليهودية فى القسم الأول يرتد كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون الاسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء الى دمشق (مقر الحكم الأموى) ٠

ولا ينسى المؤلف أن يدفن — رأس الحسين بفلسطين القديمة فى معبد بناه « النبى سليمان» وهى اشارة الى مكان نبوة مقدس ، أو أن يعود به الى كربلاء مع بقية جسده ٠ وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذابا من « يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة ٠

وهكذا تعطينا التعازى قصة الحسين من الميلاد الى الاستشهاد الى البعث والدخول الى الجنة ٠ وقد أعطى الحسين صفات النبوة ووهب المعجزات ، وفاق النبيين ٠ ومن هنا نستطيع أن نقول ان الخيال الشعبى قد صهر الدينى بالخرافى بالتصور الخاص فى رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين ، ويدفعهم الى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة ٠

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية فى قول جبريل للنبى قبل موته « ان الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصالح المؤمنين ٠٠ » وأن النبى « عندئذ ٠٠ رضخ لارادة الخالق » وهى حبكة قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر » الذى لا بد أن ينتصر فى النهاية ، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايته مكتوبة سلفا ٠ وتأتى النبوة لتعضيد المصادرة على لسان فاطمة وهى توصى زوجها عليا « عندما أفارق الروح ، تذكر ذلك جيدا ، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى لأننى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد ، ففيه ثمن دم ولدى ، دم الحسين الذى بفضله سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطاة خطئا ٠٠ سيغفر له ، ويدخل الجنة » وهو ما يتحقق فى نهاية النص ٠

ومنذ اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير — الروح) بل دور (الشعب — الأمة — الشيعة) وفى الوقت نفسه تكرر (النبوءة / القدرية) فهى تقول بعد أن وصل ركب الحسين :

— طويلة كانت مسيرتنا ٠
وكبير تعبنا
أيها السلام ٠٠ يا سلام العالم
لا تهجر معسكرنا
فى مساء التأمل هذا ٠

ثم نجدها تشير الى القدر المحتوم الذى تنبنى عليه التعازى :

— ان وردة الرمال
تنغلق على بلورها
والبوم الخائف
يمسك نعيبه
أى نبوءات قاتمة
تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء !

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزى (الظل ≠ الضياء) والذى أشرنا اليه من قبل ، اذ نسمع الجوقه تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها :

— فى قلب الرجل العادل
الظل يحارب الضياء ٠

ووفق الوحدات الأرسطية (البدايه — التصاعد — الذروة — الهبوط والحل) تتجه الحبكة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقه (الرمزى) الى السرد ، على لسانه ، مع معسكره ، ليحدد موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع الى الحسين يقول لهم :

— ساعدونى اذن على أن أنطق بالكلمات التى تحرر قدرنا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلى الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

— اذن كفانا مزاحا ٠٠
بايع يزيد أو تهيأ للموت ٠

ولذلك تتجه كل الخيوط نحو تحقيق نبوءة القدر ، وتتجمع الخيوط كلها ، فى قبول الحسين لمصيره فرحا ٠

ورغم ذلك كله (المصير المعلوم ، نبوءة جبريل، جعفر ، فيتروس ، النبى ، فاطمة ، الحسين نفسه) يتصرف الحسين كالبطل اليونانى ضد ما أسماه: **القدر المعاكس ·**

نراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه ، ولم يبق منهم الا زينب وأم كلثوم ، وزين العابدين المريض · يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعى ، والضعف ليتشجع على المستوى النفسى ، وعلى المستوى الرمزى (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطى نموذجا للنضال ضد الظلم ولآخر نفس فى عمره رغم ايمانه بالقدر حتى اكتمال الحبكة والنهاية الدرامية المأساوية ·

ونتيجة لذلك الثبات يأخذ الحسين صفات خيرة مطلقة ، فهو « ملك » و « أمير الأئمة » و « الأمير » « ابن على المرتجى ، ابن فاطمة بنت النبى » « المختار السعيد » « الكريم ، المثالى » « النقى الجميل » ·

ونتيجة لذلك يأخذ « الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير≠الشر) ،(النور≠الظلام)،(العدل≠ الظلم) · وانتصار (الشر ، الظلام ، الظلم) هو بالتالى الداعى الى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد ·

— ٦ —

ويقوم نص التعازى على السرد فى القسمين الأول والثالث وعلى الحوار فى القسم الثانى ، واعتمد القسم الثانى على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحى وقد تغلب الاعداد على نظام اللوحات ، بالاظلام فى ختام المشهد ·

والحوار يبدو مكثفا بعيدا عن التزيد أو الحشو اللغوى ، وفى أحوال كثيرة (انفعالية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية والرمز الشعرى فتتحول الى لغة شعرية ، تفسح المجال لخصوبة وكثافة دلالية ، على الرغم من سهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة الى العربية) ونرجو أن تكون كذلك فى الأصل الفارسى ·

كما أن الجوقة كانت شخصية مجردة أثرت الحدث واللغة وساهمت فى ادارة الصراع واشاعة الجو « الجنائزى » داخل النص بأغنياتها الحزينة ·

★ ★ ★

ولا بد أن نشير فى ختام هذا البحث الى المعجم التوراتى الانجيلى الذى انتشر خلال الأقسام الثلاثة للنص كما فى مصطلحات « رضا الرب ، الملاك ، صعودى المجيد ، أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى » ، ولا ننسى الاشارات المتعددة ل « فيتروس (أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح) ، جزر الروم ، الجندى النصرانى الذى رفض قتل الحسين » ·

وفى النهاية ، نحن أمام نص شعبى ، كتب بتصور شعبى خاص عن الدين ، والخلافة والبيعة · وخاطب جمهور الناس داخل طقس دينى يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية ونفسية · تجعل نص التعازى ، أول نص (شعبى) دراەى أخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف — فى أدبنا العربى — على النص الدرامى الممثل · وهو أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلامى ·

---

(١) عبد المنعم الكاظمى ، مقتل سيد الأوصياء ونجله سيد الشهداء ، ص ١٣٨ ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٤ ·

(٢) وحيد الجمل ، مصرع الحسين فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى الأول ، ص ٢٠٦ رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ ·

(٣) محمد السعيد عبد المؤمن ، التجربة الاسلامية فى المسرح الايرانى ، ص ٣ ، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف ، ١٩٨٢ ·

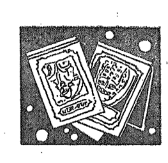
(٤) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربى ، ترجمة توفيق المؤذن ، ص ٤٢ ، دار الفارابى بيروت ، ط الأولى ، ١٩٨١ ·

(٥) دوسن ، الدرامه والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ١٤٥ ، موسوعة المصطلح النقدى (١١) وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ ·

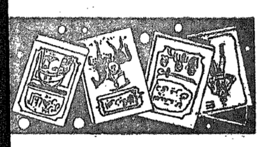
(٦) رفيق الصبان ، عرض وتلخيص الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة ص ١٢٧/١٢٨ ، مجلة الهلال ، يناير ، ١٩٧١ ·

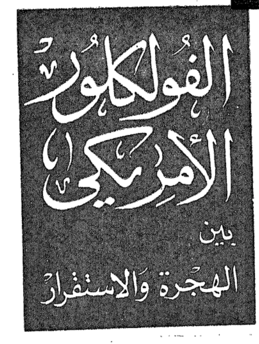
وسوف نعتمد على النص الكامل للمسرحية كما أعدها محمد عزيزة الموجود بالعدد نفسه ·

— وانظر فى هذا الصدد الحديث عن الطقوس الاسلامية : محمد عزيزة ، الاسلام المسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، سلسلة الهلال ، العدد (٢٤٣) أبريل ١٩٧١) ·









د. عبد الحميد يونس

ان الموضوع الأساسى الذى يدور حوله هـذا الكتاب الجامع للفولكلور الأمريكى هو الكشف عن ملامح الشخصيات الجماعية ،التى تستوعبها هذه القارة الجديدة ، بالقياس الى القارات ، التى نبتت فيها الحضارات العريقة ، والتى سـايرت تطور الانسان ، منذ ما قبل التاريخ الى الآن .

وكنت أكاد أعتب على القوامين على تتبع مسـار الفكر الانسانى ، لأننا لم نلتفت الى الفولكلور الا فى الفترة ، التى أخذ الدارسون عندنا يواجهون الحياة الواقعية ، باعتبارها المصدر الأول ، والأكبر لادراك الانسان لذاته ولمجتمعه ولمساره الثقافى والحضارى .

ويقول « تريستررام بوتركوفن » فى تمهيده لعرض الفولكلور الأمريكى : « وقلمـا حظى الفولكلور بقبول سريع فى الجامعات ، التى توفر البرنامج التيوتونى للانسانيات ، على نحو ما كان عليه هذا البرنامج فى القرن التاسع عشر ، فمعظم الذين تعلموا فى هذه المدارس لم يدرسوا قط الفولكلور ، ولا ميـل لديهم للشـعور بضرورة

تدريسه للآخرين . وحتى في بنسلفانيا - حيث جرى تدريس الفولكلور منذ الحرب العالمية الثانية - لم يزل زملائي في المناهج الأخرى يعتقدون أنني أعنى نفسي بشيء من قبيل سقط المتاع . « ... ولكن الفولكلور كان يحظى دائما بأسرع قبول ممكن ... » .

ويدور الجدل كثيرا بين المعنيين بالفولكلور عندنا ، ذلك لأن بعضهم يتشبث بمنهج معين من مناهج الدراسات الانسانية ، وينسى أولئك وهؤلاء أن الفولكلور يرتبط بهذه العلوم جميعا ، وأن هذا المصطلح قد أصبح يدل على المادة ، التي يقوم العلم بالكشف عنها ودراستها ، ويدل في الوقت نفسه على محصلة المناهج العلمية . ومن الطريف أن الفولكلور الأمريكي قد وضح العلاقة الوثقى بين الأدب الشعبي ، وبين الفولكلور ، وقد كان الأدب الشعبي يستوعب المجال الفولكلوري كله . ومن هنا اتضحت الظاهرة ، التي جعلت الدراسات الفولكلورية في معاهدنا وجامعاتنا ، تبدأ بالأدب الشعبي ، بل ان الخطوة الأولى في هذا المسار كانت العمل على اعتراف الحياة الأكاديمية بالأدب الشعبي ، « ولا سيما عندما يتحقق المرء أن الأدب الشعبي هو الأدب الوحيد ، الذي عرفته نسبة مئوية كبيرة من أمم العالم ، عندما يدرك المرء أنه كان الأساس الذي نبت منه كل أدب آخر . وفضلا عن الحاجة اليه لمعرفة التاريخ واللغة والأدب والانثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وجميع الدراسات التي تستلزمها هذه المواد معرفة تامة فان المرء يحتاج اليه أيضا لا لشيء الا فهم ثقافته أو ثقافة سواه » .

ولقيت العالم الأمريكي رتشارد دورسون في زيارته الخاطفة للقاهرة ، وكان له تعليق لا يمكن أن أنساه وهو أن الدارس الأمريكي للفولكلور أحوج الى زيارة مصر من زيارة الدارسين المصريين لأمريكا ، وذلك للعراقة ، التي لا يزال لها أثرها في الحياة الشعبية بمصر ، كما أن التقارب والتكامل أوضح في مصر منه في أمريكا . وأصبح من المتفق عليه أن الفولكلور ليس مجرد أدب يتناقله الناس ، وليس فنونا معاونة للكلمة في التفسير والتعبير ، ولكنه يستوعب أيضا الفنون الزمنية الأخرى كالرقص والموسيقى ، ومن مجالاته الأساسية الحرف والصناعات والعمارة والحلى والأزياء ، باعتبارها عناصر أساسية في حياة الأفراد والجماعات ، ولا يمكن أن نتناسى العادات والتقاليد ، التي تنظم السلوك وتصدر عن ثمرة خبرة الانسان ، التي استقرت في الوعي واللاوعي عبر القرون .

وتتنوع قسمات الفولكلور في أمريكا ، لا باختلاف الطبيعة ، التي تتباين فيها الجبال والصحارى والسهول والوديان ، ولكن بتنوع الشعوب ، من الهنود الحمر والأفارقة والأوروبيين من سكسونيين ولاتينيين ، ثم ان تجمع هذه الشعوب لم يبدأ باكتشاف القارة الأمريكية ، وانما بدأت ندرة منها قبل ذلك ، وظلت الهجرة حية فعالة تؤثر في المستوطنين تأثر المهاجرين بمن وفدوا الى هذه القارة الجديدة على مدى القرون الأخيرة ، التي مر بها التاريخ الأمريكي . وكان من الطبيعي أن تثير هذه الظاهرة الاهتمام بطبيعة الانسان الأمريكي ، كما يكشف عنها علم « الأنثروبولوجيا » ، وكما تبدو ملامح الشعوب في الولايات المتحدة الأمريكية ، بفضل الاعتماد على ما يصوره الفولكلور .

والتقدم العلمي قد بدد الأساطير ، من حيث الفكر ومن حيث تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بيد أننا نجد بقايا أسطورية في سلوك الانسان وفي تصوره لبعض المواقف والظواهر . والدارسون للفولكلور يحتفلون بالأسطورة ، لا من حيث علاقتها بالأطوار القديمة المعنة في القدم ، ولكن من حيث ظهور آثارها في الحياة الشعبية . ويقول دورسون « في الولايات المتحدة لم يهتم الفولكلوريون الا بقدر ضئيل نسبيا بجمع أو تعريف الأسطورة .. » .

وقد اعتمد جامعو الأساطير الأمريكية على مجموعات من الحكايات الهندية أطلقوا عليها اسم الأساطير الدينية ، وهي تختلف عن الأساطير التي لا يزال لها بعض التأثير في الوجدان الشعبي ، في أنها وضعت في أزمان قديمة موغلة في القدم ، وهي تحكي عقيدة الانسان البدائي ، التي جعلت محورها الأساسي هو الآلهة أو غيرها من الكائنات

الخارقة التى كانت لها قداستها • والأساطير ، بصفة عامة ، تتعلق بأشخاص وأماكن وأحداث ، لأنها تقترن فى ذهن المجتمعات المحلية بشخص معروف أو معالم جغرافية أو حادث معين • وتسجل خبرة الدارسين للفولكلور الأمريكى أن الأسطورة « تكون معروفة لعدد من الناس ، توحد بينهم منطقة اقامتهم ، أو مهنتهم ، أو قوميتهم ، أو عقيدتهم » • وبذلك تكون هذه الدراسة اضافة للمشهور عن أساطير العالم القديم • وما أشهر ما نعرفه نحن عن أساطير مصر وآشور واليونان والرومان • وهذه الدراسات تحفز المتخصصين فى الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى منهج الدراسة المقارنة ، لكى نتبين التشابه فى بنية بعض الأساطير الى جانب الاختلاف فى الملامح ، لكى يستكمل الدارس منهجه العلمى للأسطورة •

والألعاب من أهم الأنشطة فى حياة الناس على اختلاف أعمارهم ، وهى ليست تزجية فراغ فحسب ، وليست مقابلة للعمل الجاد عند الطفل أو الشاب أو الكهل •• وما من انسان لا يمارس الألعاب ، ومن أعرقها ما يقوم على المباراة العقلية أو بتعبير آخر على الرياضة الذهنية منها الشطرنج والضامة •• ولم يغفل المتخصصون فى الفولكلور الأمريكى الوظيفة الايجابية لهذه الألعاب ، اذ أنها « قدمت نماذج لتحليل اتخاذ القرار ، على نحو ما يتخذ فى الأعمال وفى الحرب ، بل وفى الزواج » • والمرء فى كل مكان فى العالم يواجه ألعاب الحظ مثل ألعاب النرد والروليت ويعترف العالم الفولكلورى الأمريكى برايان ساتون سميث بأن « الألعاب ، وان كانت متعة ومرحا للاعبين فانها تقوم بعمل جدى للثقافات التى هى جزء منها ، فألعاب الاستراتيجية والحظ — بعد كل شىء — نبتت من آلاف السنين من النشاط الفولكلورى والمرجح أنها ظلت دروسا لممارسيها بطريقة ضمنية طوال هذا الردح المديد من الزمان » •

« واللعب هو لغة الطفل العاطفية ، وما يفعله الشخص فى اللعب ينبغى أن يقرأ على أنه صورة مشاعره ودوافعه الدفينة » •

ومن الجدير بالانتباه أن عرض الفولكلور الأمريكى لم يكن مجرد خلاصة لملاحظات أو دراسة تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور ، ولكنه يعنى بما ينبغى أن تفيد منه الدراسة فى تطوير الفولكلور وتطويعه لمقتضيات العصر الحديث •

ويقول هذا العالم الفولكلورى أيضا : « •• ان الدراسة النفسية المستفيضة لطبيعة الموهبة الخلاقة أو الابداعية فى هذا القطر — أى أمريكا — بعد اختراع « سبوتنيك — أى أول قمر صناعى روسى — خلقت تقديرا جديدا لدور السلوك التعبيرى الخالص ، مثل اللعب والفكاهة الخ ، فى حياة كل شخص مبدع أو خلاق • وقد اكتشف أن الشخص كلما كان ابداعيا زاد ميله الى الأفكار الفكاهية والى اللعب » •

ويجب ألا نأخذ هذه الدراسات مأخذ التوسع فى أفق النظرة التأملية للفولكلور ، وألا نعمل على الاخلال بالتوازن بين الجد والهزل ، أو بين العمل واللعب • فهما يرتبطان كل الارتباط بالجانب الحيوى والنفسى والاجتماعى للفرد • ولا أعتقد أننى أخرج عن مجال هذا الموضوع اذا سجلت بعض الملاحظات فى حياتنا اليومية ، فالدراسة للطفل والشاب لها أهميتها ، ولكن اللعب له أيضا أهميته ، وكثيرا ما لاحظت تركيز أولياء الأمور على الدراسة والمذاكرة وحدهما ، واحتقار اللعب بل ومعاقبة الطفل على الأخذ بنصيبه من اللعب • والألعاب فى الفولكلور الأمريكى تتعرض لتغيرات كثيرة ، سببها الأول هو محاولة الافادة من جعل المباراة أو الرياضة تقوم بتربية الطاقة الذهنية والبدنية على السواء •

والموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة الأمريكية تثبت ما انتهى اليه المتذوقون الواعون لأصالة هذا الفن وتطوره • ثم ان تداخل الثقافات فى الولايات المتحدة الأمريكية جعلها حافلة بالمتناقضات • ونجد فى الفصل الخاص بالموسيقى فى كتاب « الفولكلور الأمريكى » ما يدل على أن « أمريكا من أكثر بلاد العالم موسيقى » • ومهما اختلفت الآراء فى هذا الفن الشعبى الأصيل فان الجميع يتفقون على أن موسيقى الهنود الأمريكيين شعبية خالصة ، واتساع أفق الولايات المتحدة الأمريكية ، واعتمادها على أصول وافدة ، جعل النظرة المقارنة هى التى تكشف عن

هنا يقول الباحث المتخصص فى هذا الموضوع· تبادل التأثر والتأثير بين اوروبا وأمريكا · ومن « ان هناك شيئا من قبيل الموسيقى الفولكلوريه الحقيقيه · وهى موسيقى ـ شأنها شأن اى نوع آخر من الفولكلور ـ تعكس تـاريخ وتكوين الثقافةالأمريكية· انها صورةفى المرآة لأمة تجمع بين اتجاهات ذات جذور عميقه فى خلفيتهـا الاوروبيـة ، وبين مزيج فريد من الثقافـات والشعوب ، والسلالات العرقية هى خصائصها الأساسية » ·

وكل دراسـة للفنون الشعبية بصفة عامة ، وللموسيقى بصفة خاصـة ، لابد أن تصحح ما يردده الأكثرون وهو أن الموسيقى مجرد طرب وغناء ، مع أنها تتصل كل الاتصال بالحياة العملية والاجتماعية ، فالأغانى فى الفولكلور الأمريكى ، كانت ، الى وقت قريب ، تصاغ لوصف الأحداث الجارية ، كما هو الشأن عند كل الشعوب ، وكانت هذه الأغانى تنتشر انتشارا سريعا ، مثلها فى ذلك مثل الأخبار والشائعات · واليوم تواجه هذه الأغانى الفولكلورية وسائل الاتصـال بالجمـاهير كالراديو والتليفزيون ، ومع ذلك فان الحيـاة الشعبية لا تزال تحتفظ بالموسـيقى وما يندرج فيها منأغنية ونشيد ، ويتوسل بها الشـعب للترفيه والاعانة على العمل فى المكتب والمصنع والحقل والغابة ·

وما أحرانا أن نخطط لدراسـة علمية جادة للفولكلور العربى ، وأن يركز كل متخصص فى جـانب من جـوانب التراث الشـعبى القومى على تسجيل مقومات الفن الشـعبى ، حتى نسـتطيع أن نتبـين ملامح ثقافتنـا وحضـارتنا ، وأن نجد عند القارئ كتابا ، يجمع محصلة العلمـاء الجادين فى الفولكلور العربى ·

والترجمة العربية لكتاب «الفولكلور الأمريكى» قام بها الصديق الدكتور نظمى لوقا ، ومن حقه أن يعتب على لأن هـذه الترجمة صـدرت من سنوات ، وأنا أعتذر له بأن بعض الذين يعملون فى مجال النشر لا يزنون مكانة الكتـاب ، عند القراء الجادين · وعلى الرغم من بعض الألفـاظ والعبارات التى تستعصى على القارئ العـادى ، فاننى أسجل تقديرى لهذا الجهد فى نقل هـذا الكتاب الى اللغة العربية ·

د· عبد الحميد يونس

(★) انتقل الى رحمة الله الاستاذ الدكتور/ نظمى لوقا فى ١٩٨٧/٦/٢١ بعد مثول المجلة للطبع ، وأسرة تحرير المجلة تتقدم الى أسرة الفقيد وأصدقائه وزملائه بخالص العزاء ·



هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف

طاهر أبو فاشا

عرض وتحليل :

علاء الدين وحيد

أربعة كتب فكاهية ألفها مصريون ، هي أشهر تراث الأدب العربي المكتوب باللهجة العامية ، على مر العصـــور ٠٠ على الأقل الى ما قبل القـــرن العشرين ! وهذه الكتب هي ٠ « الفاشوش في حكم قراقوش « للأسعد بن مماتي » ٠ و « نزهة النفوس ومضحك العبوس » لابن ســــودون ٠ و « ترويح النفوس ومضحك العبوس » للشيخ حسن الآلاتي ٠ و « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » للشيخ يوسف الشربيني !

وربما عاش الكتاب الاخير في ذاكرة جماهير الشعب ، أكثـر من غيره ٠ يذكـر محمد فهمي عبد اللطيف في « سقط المتاع » ، انه « من أوائل الكتب التي طبعت في مطبعة بولاق مع « ألف ليلة وليلة » ٠٠ وغيرهما من كتب القصص والنوادر والفكاهة ، ولقد صدرت طبعته الأولى من مطبعة بولاق عام ١٢٧٤ للهجرة ، أي منذ قرن وثلث قرن ، ثم صدرت طبعته الثانية في بولاق عام ١٢٨٢ للهجرة ، وبعد هذا طبع على مطبعة حجر بالأســـكندرية عام ١٢٨٩ ، ثم طبع في طبعات شعبية رخيصة من مطابع حي الأزهر ومكتبات الصنادقية » (ص ٦٨ ـ ٦٩) ٠

وهذا الكتـــاب في مضمونه ، مع اسـلوبه الساخر ونبرته الفكاهية ٠٠ دفاع عن الطبقات المصرية المسحوقة ، الممثلة في الفلاح ٠٠ أغلبية الشعب المصري ٠ التي لم تجد وقتها في العصر العثماني ، من بين أصـحاب الأقلام ٠٠ مـن يصورها ويعرض لقضاياها ٠ الا الشيخ العالم يوسف الشربيني ، صـاحب « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ! ولذلك فان عبارة الدكتـور شوقي ضيف ، في احدى مقالاته ـ « الكاتب المصري » يناير ١٩٤٧ ص ٧٢٩ ـ التي يقول فيها ، ان « هز القحوف » ألف « لغرض التقليس والتندير على أهل ريف مصر » عبارة خادعة ، لا يلبث صاحبها أن يصححها في التو واللحظة ، وهو يكتب مباشرة عن غرض الكتاب « وبيان ما هم عليه من فقر وبؤس وجهل » !

فماذا يجد الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا ، في الكتاب وهو يعرضه ويحلله في مؤلف صدر حديثا بالاسم نفسه وهو « **هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف** » ؟

« وقد أخذوا على هذا الكتاب لغته الرديئة التى لاهى عامية فتقبل على علاتها ، ولا هى عربية سليمة • وانما هى مزاج منهما يطعمه ببعض مفردات من اللغة التركية ــ فيما يزعم ــ فضلا عن اغراقه فى العلمانيات والعبث والمجون والتنديد •

« ونحن نرى أن الكتاب ــ بالرغم من ذلك ــ مظلوم • وانه يحتاج الى قراءة جديدة • ورؤية جديدة (ص ٢٤) •

« ان هذا الكتاب يعتبر على علاته وثيقة شعبية مهمة فى تسجيل الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى » (ص ٢٩) •

فكيف جاءت هذه القراءة الجديدة ؟

لا شك أن أديبنا الكبير ، فاجأ القارىء بما لا ينتظر •• مرتين على الأقل ، الأولى لمخالفته المنهج المتبع ، فى التعامل مع نص التراث • وهو اعادة نشره ، خاصة اذ كان من الصنف غير المتوفر حتى فى المكتبات العامة منذ أجيال •• مثل « هز القحوف » وجعل هذا النص هو أصل الدراسة ، وفى مقدمة فصولها • كما فعل فى مجال الأدبالعامى الساخر ، الدكتور عبداللطيف حمزة •• بالنسبة الى « الفاشوش فى حكم قراقوش » ويزيد أبو فاشا على ذلك ، انه اتخذ لدراسته نفس عنوان يوسف الشربينى •• بلا زيادة أو نقصان ! ولم يلفت بأى شكل على الغلاف ، انه ليس الكتاب الاصلى •• بل دراسة له مكتفيا بكلمتى • عرض وتحليل !

أما المفاجأة الثانية ، فجاءت افرازا لمنهج باحثنا نفسه • الذى يؤمن بضرورة تهذيب التراث وتشذيبه ، والقيام بعد مئات السنين بغسيل معدة له •• للتخلص من سمومه • فلا يليق بالقوم المهذبين المؤدبين ، والقراء الجادين أبناء القرن الحادى والعشرين •• أن يطلعوا على سطور تخدش الحياء • حتى فى نطاق الدراسات الجادة ، التى لايقبل عليها المراهقون بالطبع • لا يهم أن يكون « هز القحوف » فى الاصل ، ليس كتابا جنسيا • ولذلك فطاهر أبو فاشا يربأ بقلمه أن يشير الى العبارات المكشوفة •

هذا الموقف يتخذ عادة ، لافشال مسعى هاوى الكلمات العارية • الذى يجشم نفسه مهمة البحث الشاق ، فى مجلدات الأدب القديم • بأسلوبه الصعب وأفكاره وأخيلته غير العصرية • وقراءة مئات وآلاف الصفحات ، لتقع عينه على بضع كلمات عارية متناثرة • لاتشكل خطرا على المراهق ، بجانب أدب الفراش الحديث المتداول • باقلام المشهورين والمغمورين ، والذى يملأ الساحة وفى متناول اليد ، وفى أكثر الصور اثارة وبأرخص الاسعار • مؤلفا ومترجما !

ان الخوف على أخلاق الشباب الصغير ، وهو الباعث الذى يقوم على أساسه تنقية التراث من الشوائب •• لا ينبغى أن يتجاوز حده • بل يجب أن يلزم مكانه ، فى الأعمال المبسطة أو المختارة• أو المنقاة ، والفكر الموجه الى الأطفال أو الصغار ، الذين لا يفرقون بين الأبيض والأسود • ويخاف على مداركهم البسيطة ، أن تمتد أصابعهم الى اشعال النار بالكبريت اذا وضعناه بين أيديهم •

أما استخدام مقياس « التهذيب » اليوم ، فهو يتجاهل مدى نظرة العصر والواقع لا الجيل الماضى •• الى حرية الانسان مهما كان صغير السن فى المعرفة ، ومنها الجنس • ويجهل الكثير الذى يحيط بنا اليوم ، من هذا العنصر • الذى يبدو بجانبه وكل ما يشمل التراث من عباراتمكشوفة •• فى منتهى الأدب • فلترفع الوصاية على القارىء ، ولتسقط مزاعم عشاقها الذين يزعمون دائما •• أن الطرف الآخر لم ينضج بعد •

يناقش طه حسين قضية تهذيب التراث فى حديث الأربعاء » ج ٣ ط ١١ قائلا : أعد هذا مسخا وتشويها ، وأرى أنه مهما يكن نافعا مفيدا فهو لا يخلو من الشر ولايعفى صاحبه من اللوم • ذلك لأنى أرى أن لصاحب الكتاب حقا مطلقا فى أن يبقى كتابه كما وضعه دون أن يناله تغيير أو تبديل ، لأن كتاب الرجل جزء من نفسه، وما كان لك مهما ترد من الخير أن تعبث بنفوس الناس ••

« •• فسيكلفنا ارضاء الذوق الحديث أشياء كثيرة ترضاها أساليب البحث العلمى أو تمقتها • فالبحث العلمى شىء لاقيمة له أمام الذوق

الحديث ، لأن الذوق الحديث شيء يحرص عليه الرأى العام ، والرأى العام هو صاحب الأمر والنهى فى هذه الأيام ، لا فى المسائل السياسية وحدها ، بل فى العلم أيضا ٠

« ليس الغريب فى هذا أن يريد الرأى العام أن تكون الكتب التى تذاع بين الشباب نقية مطهرة ، فذلك من حق الرأى العام ، ومن حق الشباب علينا ألا نذيع فيه ما يفسد ذوقه أو سيرته ٠ وانما الغريب أن يضطرنا هذا الى مسخ الكتب وتشويهها والاساءة الى المتقدمين فيما كتبوا ٠ فقد كان المتقدمون يكرهون أن تختصر كتبهم أو تغير ، كما كان أهل العصور الاولى يكرهون ان تنبش قبورهم » (ص ٦٢) ٠

ويخاطب طه حسين صاحب «تهذيب الأغانى» ، فيقول ٠ ان من الطغيان على أبى الفرج أن تحذف من كتابه شيئا وضعه هو فى كتابه ٠ وأن من الطغيان على قراء الأغانى أن تحرمهم قراءة شيء فى الأغانى كان من حقهم يقرءوه ٠ لست أشك فى أنك أردت الخير ، ولكنى لا أدرى لانسان مهما يكن حقا فى أن يكره الناس على أن يكونوا أخيارا فيما يكتبون ، أو فيما يقرءون أو فيما يعملون ٠ لا أعرف لهذه الحرية حدا الا القوانين العامة ٠ وأحسب أن القوانين العامة لم تكلفك ولم تكلف غيرك من العلماء تطهير كتاب الأغانى أو غير كتاب الأغانى » !

ولقد قام طاهر أبو فاشا بدور « الرقابة » ، وهلهل بذلك « هز القحوف » ٠ فاذا كان الكتاب هو بالشكل الذى صور أبو فاشا ، بعد اسقاط العبارات البذيئة ٠ فلماذا اهتم كاتبنا أصلا بدراسته ، مادامت هذه العبارات العارية المطلوب حذفها ، بالكثرة التى ينبىء بها حديثه ؟! ولماذا لم يكتف كما فعل سواه من الباحثين ، بتناول « هز القحوف » فى مقالة أو مقالتين ؟! وكفى الله المؤمنين القتال !

ومن الطريف أن دارسنا ، تعرض للخطأ الذى لام غيره عليه ٠٠ فى اتخاذه اسلوب « تهذيب » التراث ٠ فاذا كان قد عابه على الآخرين ، أنهم « غالوا فحذفوا منه ما كان ينبغي أن يتركوه » (ص ٤٥) ٠ فكذلك فعل هو فى « هز القحوف» ! والدراسة تبديه شيئا مهلهلا ٠٠ لابداية له ولا نهاية ! الأمر الذى فرض نفسه على المعالجة ، فألحق بها من الاضطراب ما لحق ! ونكتفى هنا بالاشارة الى فهرس الكتاب ، ودلالة عناصره وهو على النحو التالى ٠

« شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب ـ الكتاب والمؤلف ـ قصيدة أبى شادوف تحت مطرقة الاحتلال العثمانى ـ عودة الى هز القحوف ـ فى ظلمات العصر التركى وشيء عن طعامهم وحياتهم ـ عود على بدء » !

وتفسير هذا الاضطراب سهل ، لأن عملية الحذف التى قام بها طاهر أبو فاشا ٠٠ متروكة بالطبع للمزاج الشخصى ٠ وهو مقياس هلامى لا يمكن أبدا الامساك به !

ويستشعر القارىء النقص فى كثير من التناول ٠ فالفصل الأول ـ فى حوالى صفحتين ونصف من القطع الصغير ـ وهو « شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب » ٠ يبدو حتى للمتلقى غير المتخصص ٠٠ شيئا ضئيلا ٠ لا لأنه مجرد سطور مبتسرة فحسب ، وليست ملامح متكاملة لما قاله الكاتب الكبير ٠ بل لأن كبار الكتاب الذين عناهم العنوان ، هما اثنان لا ثالث لهما ، أحمد أمين ، وشوقى ضيف !

والسبب أن كل ما حصل عليه طاهر أبو فاشا ، من صديقه الذى أمده بالمراجع عن الذين كتبوا عن « هز القحوف » ٠٠ مقالتين فى مجلتين أدبيتين ! بينما هناك مراجع أخرى ، مثل ما كتبه محمد فهمى عبد اللطيف فى « سقط المتاع » ٠ وأحمد أمين نفسه فى « قاموس العادات والتقاليد » !

وطاهر أبو فاشا من صنف الدارسين ، الذين يقدمون بحوثهم الأدبية بدراسة تاريخية تعرض للعصر الذى أفرز القضية المتناولة ٠ وعيب هذا المنهج ، أنه لا يلقى بشكل مباشر الضوء كما يظن صاحبه على المادة المعروضة ٠٠ بحيث يجسدها أمام المتلقى ٠ بعكس اسلوب آخر ، يقوم بالمهمة نفسها خير قيام ٠ وهو يفسر فى أثناء البحث ما يتعرض له العالم المتناول من مؤثرات ٠

ولذلك بدأ الفصل الطويل « تحت مطرقة الاحتلال العثمانى » ـ من ص ٢٩ ـ ٤٢ ـ مقحما ، والى آخر صفحة من الكتاب ، لم يشعر القارىء بفائدته المباشرة أو غير المباشرة : الى درجة أن كاتبنا اضطر وهو يدرك ان فصله المقحم لم يقم بدوره ، الى اللجوء بلمسات سريعة ، وان كانت كافية ٠٠ الى المنهج الآخر ٠ كما فعل فى فصل آخر بعنوان « فى ظلمات العصر التركى » !

ومن الطريف أن انغماس كاتبنا فى دراسة معطيات « هز القحوف » ، أنساه أن الكتاب قبل أن يكون وثيقة اجتماعية ٠٠ فهو عمل فني ٠ وأن أهميته تجيء من أن مضمونه أدب قبل كل شيء ، ولكن العكس هو الذى حدث فى تناول طاهر أبى فاشا ! وأصبح الأصل هو الفرع ، والفرع هو الأصل ! انه يعرض للنظام المالى والضرائبى فى الدولة ، ثم يستشهد بكلمات الشيخ يوسف الشربينى مؤكدا ! فعل كاتبنا ذلك خاصة مع بداية فصل « فى ظلمات العصر التركى » !

وقد بدأ أبو فاشا ببلورة هذا الاتجاه بقوله : ٠

« ان قصيدة أبى شادوف ـ من الناحية الفنية ليست لها قيمة أدبية ٠ والذى نريد ان ننفذ الى لبه من القشور هو هذه الصورة التى قدمتها القصيدة وشرحها للحياة السياسية والاجتماعية فى هذه العهود ٠٠ أما ما عدا ذلك فلن يزيد عن كونه نموذجا وأمثلة لهبوط الكتابة واسفافها فى العصر التركى ! وهذه ستبقى محفوظة فى الأصل ليرجع اليها والى أمثالها من يؤرخون للحركة الأدبية فى العصر التركى ، ويبقى بعد ذلك الغرض الذى نتحراه من « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » وهو تخليص المحتوى الجيد من هذه الشوائب » ٠ (ص ٤٣ ـ ٤٤) ٠

وبذلك غابت أهم ملامح « هز القحوف » ، وضاع الفن بينما برزت « الوثيقة » ! ومن الطريف أنه مذهب لم يعرف أبدا ، أن شاعرنا الكبير ملتزم به !

ان دارسى « هز القحوف » يجمعون على أن فى الكتاب ، **كما يقول محمد فهمي عبد اللطيف فى مقاله الجيد عنه فى « سقط المتاع »** ٠ « مادة وافرة من المأثورات الشعبية والأشعار والأزجال والمواليا ، والأمثال والحكم الشعبية ، فهى فى الواقع صورة لايمكن أن تجدها فى أى كتاب من كتب التاريخ عن حياة الشعب المصرى فى تلك الحقبة المظلمة من التاريخ ، ومن هنا يعتبر الكتاب وثيقة تاريخية تمد المؤرخ بكثير من الحقائق والتفاصيل الواقعية عن حياة القرية المصرية وقد كتبها كاتبها فى صدق وأمانة ، وان آثر كتابتها بأسلوب فكاهى ساخر فى النقد الاجتماعى ، موغل فى الهزل والسخرية ، ثم هى وثيقة يجد فيها المهتمون بدراسة المأثورات الشعبية والأدب الشعبى زادا دسما ومادة وافرة » (ص ٧١) ٠

وبدل من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » المميزة ، فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب أحالنا الدارس الى مصادر الصلة منقطعة بينها وبين الأدب الشعبى ٠ فلا ملاحم الشعب وقصصه وحكاياته ،، ولا مضامين أولاد البلد ولا حكمهم وأمثالهم ٠٠ فسرت أو شاركت فى تفسير « هز القحوف » !

ويسوق هذا الى عدم تلمس حتى موقع اسلوب يوسف الشربينى ، من التراث العامى أو موضعه من تطور اللهجة العامية ! أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة فى العصور الوسطى الذين لم يرد ذكرهم على قلم طاهر أبى فاشا !

بينما المقارنة تفرض نفسها على كل دارس فى هذا المجال ، على الأقل لمعرفة هوية الكاتب الفكاهى وسط جمهوره ! فعل ذلك مثلا كل من دكتور شوقى ضيف وأحمد أمين ودكتور عبد اللطيف حمزة ! الأول فى كتابه « الفكاهة فى مصر » وهو يجرى المقارنة بين الشربينى وابن سودون » ٠ « ولعل القارىء قد لاحظ ان أساس هذه الفكاهة هو المفارقة فى المنطق ، فالحقائق تنقلب صورها أمامنا وتنعكس ، وكان ابن سودون على ما مر بنا فى غير هذا الموضع يقيم فكاهته على هذا الأساس ٠ ويظهر أن الشربينى كان يتأثر به فى صنع فكاهاته » (ص ٩٦) ٠

أما أحمد أمين فنلتقى بمقارنتـــه ، فى ثلاثة مواضـــع على الأقل : الأول فى كتـــاب « فيض الخاطر » الجزء السابع ، وهو يقول • وابتدع الشـيخ يوسف الشربينى المتوفى فى القـــرن الحادى عشر الهجرى اسلوبا فى السخرية بالنحو والصرف والاشتقاق فى كتـــابه المسمى « هز القحوف » فقلده من أتى بعده الى عصرنا هذا (ط ١ ص ٢٢١ ـ ٢٢٢) • ويخصص أحمد أمين بعد تعميم ، فى الجزء التاسع من المؤلف نفسه، وهو يكتب « جرى على أثره الاســتاذ الهيهاوى رحمه الله فى كتاباته فى الكشكول وغيرها » • (ط ٣ ـ ص ١١٦) •

أما الموضـــع الثالث فهو « قاموس العادات والتقاليـــد والتعابير المصرية » ، غير المخصص بالطبع لكاتب فكاهى عامى كما فعل أبو فاشا ! يقول أحمد أمين عن تأثر الالآتى بالشربينى • « رأس (صاحب « هز القحوف ») المدرسة التى عنيت بالتنكيت عن طريق اللعب بالنحو والخروج من باب الى باب من غير مناسبة والمفارقات ونحو ذلك وقد أتبعت هذه الطريقة فيما بعد على لسان الشيخ حسن الآلاتى وقد كان فكها لطيفا » • (ط١ ـ ص ١١ ـ ١٢) •

والدارس الثالث دكتور عبد اللطيف حمزة ، يقارن فى كتابه « حكم قراقوش » بين ابن مماتى العامى ومعاصره الوهرانى الفصيـــح • وينتهى بقوله • ومع ذلك فلم تبلغ رسائل الوهرانى على تنوعها وطرافتها وفصاحتهـــا ، بعض ما بلغته نوادر ابن مماتى ، على قصرها وقلتها وعاميتها » (ص ١٥٥) •

ومن الطريف أن الشربينى نفسه يقارن ، وهو يكتب عن تأثره بابن ســودون فى « نزهة النفوس » • فيقول • وأطلب من القريحـــة الفاسدة والفكرة الكاسدة ، الاعـــانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار يحاكى كلام ابن سودون»!

ومع ذلك كله لا يجشم طاهر أبو فاشا نفسه، الاطلاع على غير « هز القحوف » ! مما أشـــاع اللمسة الجامدة ، فى متابعات دارسنا للكتاب !

وطاهر أبو فاشا من هواة الاستطراد ، الذى يعيب الآخرين عليه • والاستطراد يخل بالبناء ووحدة التناول العضوى • ويفسد على القارىء متعته ، ويقصيه عن الخط الأساسى فى الدراسة خاصة اذا كان الباعث غير ذى أهميـــة • مثل الحديث الطويل نسبيا عن أصل وفصل مدينة دمياط ، بدعوى ان الشربينى تناولها كثيرا • ومن الطريف أن دارســـنا ، نسى تمامـا بعـد استطراده ، أن يعرض لنـا ما قاله صـــاحب « هز القحوف » فى دمياط !

واذا كان الاســـتطراد السابق ، يمكن أن يكون له ما يبرره • فان هنـــاك مالا يبرر ، لأن لا مكان له أصلا • لا فى سياق « هز القحوف » أو فى العرض والتحليل ! كما فعل أبو فاشـا بالنسبة الى الاشارة الطويلة (ص ٨٤ ـ ٨٦) الى تفسير كلمة « ديوان الشعر » • بعد أن تحدث عن كلمة ديوان ، التى تعنى فى نص الشربينى• أصحاب الديوان من الموظفين الحكوميين !

وبالرغم من أن طاهر أبا فاشا ، أشار أكثر من مرة •• الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أن كاتبنا بمنهجه ، لم يشارك فى رفع الظلم عنـه كما توهم • بل على العكس ، ساهم فى المزيد من ظلمه ! وهو يتناوله بصـورة غير مكتملة ، مغفلا الكثير من جوانبه •• حتى فى الألفـاظ المؤدبة والمحتشمة ! فهو يكتب فى ص ١٢٨ مثلا ، عن أن الشربينى يأتى بشواهد « تصور غفلة أهل الريف • وجهلهم • وتبين مدى جلافتهم• ويروى فى ذلك نوادر • ويأتى على عاداتهم وتقاليدهم فى أفراحهم وفى مآتمهم • ويستطرد فى كل ذلك الى حـكايات الحيوان والطيور • ويتـكلم عن العشاق والعشق وأنواعه ، ويقسمه اقساما ••»• وهذا كله لم يناقشه أبو فاشا أبدا !!

لقد ظهرت دراسة « هز القحوف » • بسبب عدم الاحاطة بعناصرها •• كجزيرة منعزلة وسط المحيط • لاعلاقة لها بالجذور التى أمدت كتاب الشربينى بالغذاء ، حتى اكتملت دورة الحيـــاة ونضجت الثمرة • مما باعدت بينها وبين القارىء وأضاعت الهدف الذى من أجله يبعث التراث !

Labanotation
or Kinetography Laban

The System of Analyzing and Recording Movement

Third Edition, Revised

Ann Hutchinson

Illustrated by Doug Anderson

اللابانية

نظام تحليل و تسجيل الحركة

عرض وتحليل : اسماعيل جبر

عاش الانسان منذ البداية الأولى لوجوده ، فى جماعة ، اذ هو كائن اجتماعى . ومن ثم كان الاتصال ضرورة ، بين انسان وانسان .. مع وحدة المكان والزمان ـ وكان لابد أيضا من اتصال الماضى بالحاضر بالمستقبل .. واتصال عبر المكان.

كان الانسان ، وهو يخطو طريق تطوره الطويل ، يصل الى نتائج . ووجد أن هناك داعيا لأن يحتفظ تحت يده بما يصل اليه ليعيد انتاج ما سبق أن كان سببا فى سعادته ، ليبنى عليه جديدا ، ليتيحه تراثا لأجيال . ولتتراكم الخبرات يتذوق الحاضر مما سبقه ، الماضى ، ليطوره ويقدمه أكثر نضجا لأجيال المستقبل .

تعلم الانسان أن يرسم ، أن يكتب ، أن يصور ، أن ينحت حجرا ، ليدون ، ليحفظ من الضياع ، حركة ، وأفعالا وأصواتا تجرى بها ديناميكية الحياة .

ومن الحركة ما هو جدير بالتسجيل ، كرقصة شعبية تعتبر واحدة من ملامح تراث فولكلورى ، أو كرقصة تضافرت جهود فنية رفيعة صادقة فى تكوينها ، رقصة باليه مثلا ، تسجيل لحركاتها وسكناتها وايقاعاتها المتبادلة مع الموسيقى ، وقد يكون التسجيل بغرض تناول هذه أو تلك بالتحليل والدراسة والترجيع ، للتدريب أو التأمل أو التذوق أو قد يكون لغرض علمى وتتعدد أغراض العلم والعلماء فى مجال دراسة حركة الانسان بل وسلوكه الحركى ...

وتوالت وتعاقبت المحاولات لتدوين الحركة ، من تلقائية ، الى محاولات مدروسة مقصودة فقد ازدادت أهمية الحاجة الى تسجيل الحركة ، والوصول لتدوينها حسب منهج ونظام له قواعده وأصوله يسهل به تناول الحركة ، قراءتها ، ومن ثم اعادة انتاج الحركة نفسها بأبعادها الفضائية والزمنية ، واتجاهاتها ومساراتها ، وبكافة خصوصياتها .

كان لابد من ايجاد وسيلة تدوين .. تنويت للحركة بما يكافىء « نوتة » الموسيقى .. لابد من كتابة . ولابد للكتابة من علامات ورموز لابد من أبجدية ولغة .

جاءت الأشكال الأولى للكتابة مليئة بالعلامات والرموز البدائية دلالة على الحركة اذ لم يكن لأى شكل من الكتابة أن يتجاهل أو يحذف العدد الهائل من الأفعال التى هى غالبا ما تكون أفعال جسدية تتضمن حركة .

يقول رودلف لابان Rudolf Laban

« ببحثى عن علامات أولية للأفعال ، وجدت أمثلة مذهلة من وصف للحركة ، من رموز اخترعها الأقدمون من رهبان التبت ، ومن حروف مسمارية للآشوريين والبابليين . كما وجدت فى رموز المصريين والصينيين متنوعات غنية من رموز للحركة ، يمكن اعتبارها ، على نحو ما ، النموذج الأصلى لعلامات تنويت الرقص » .

وتعاقبت محاولات تدوين الحركة . ويستهل كتابنا (اللابانية) بتاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها المستمر الى الأفضل فالأفضل ... ولا يغيب عنا ما لتدوين الحركة من صعوبة بالغة ، اذا تصورنا راقصا ترامت أطرافه كل فى جهة ومسار ثم هى تتلوى وتنثنى لتعود تمتد ،وجذع يدور ،ويلتف ، وينحنى ،وينبسط .. كل هذا على وقع موسيقى أو على ايقاع عكسى له . فما السبيل الى كتابة هذا وتسجيله ..

«وكيف يكون الأمر اذا ما كنا ازاء ضرورة، – وهو ما يحدث غالبا – تسجيل حركات عدة راقصين وراقصات .. انه أمر بلا شك ، أصعب بكثير من تنويت الموسيقى » .

يقول الكتاب بأنه خلال الخمسين عاما الأخيرة أخذ عدد العارفين بتنويت الرقص يتزايد وأيضا انتشر الاعتقاد لدى كثيرين بأن الرقص ضرورة ثقافية ..

ومن المحاولات السابقة الجديرة بالذكر ، نظام ستيبانوف STEPANOV انه نظام قائم كلية على مفردات الباليه الكلاسيكى وهو لهذا غير مناسب لتسجيل أى نوع آخر من الرقص .

وهناك محاولة « بوشامب » «Beauchamp» الذى اعترف البرلمان الفرنسى بقرار صدر عنه عام ١٦٦٦ به كمبتكر نظام لتسجيل الرقص .

وجاء بعده فييه «Feuillet» لينشر رقصات مسجلة كتابة بهذا النظام .

ومن الحلول الواردة فى هذا المضمار أن أوصى البعض باستخدام الفيلم لتسجيل الرقص . غير أن للفيلم نواقصه فى هذا المجال ، ومن ذلك أن الكاميرا تسجل من زاوية واحدة ، كما لا يستطيع الفيلم أن يفيد فى عرض الرقصة خطوة خطوة للتدريب مثلا ..

وأخيرا جاءت محاولة ، معاصرة ، هى محاولة رودلف لابان Rudolf von Laban الألمانى الأصل – الذى عاش حياتهمهتما بدراسة الحركة فى السوق ، وفى المصنع وفى المسرح . درس لابان كافة جوانب فنون المسرح وأسس مدرسة له فى ميونيخ ، طور فيها نظرياته ودراساته عن الحركة فى الفضاء ، وخصائص الحركة بوجه عام بعدها أصبح مديرا للحركة فى دار « أوبرا الدولة ببرلين » . ثم بعدها شغل مناصب مشابهة فى مسارح أخرى للدولة .. وفى المصنع درس حركات العمال وألف عنها كتاب الجهد Effort

وفى مسيرته الطويلة مع الحركة ، ملاحظتها ودراستها ، ومستفيدا مما سبق ، جمع لابان ونسق وأضاف وابتكر الى أن حقق نظاما منهجيا للتنويت أصبح معروفا ومنسوبا اليه : اللابانية .

. تقول آن هاتشنسون «Ann Hutchinson مؤلفة كتاب « اللابانية » : LABANOTATION

أن وفاة لابان عام ١٩٥٨ لم تحد من النمو المستمر لتأثيره كقوة رئيسية فى كافة أبحاث الحركة . لقد ألهم وضوح واتساع رؤيته الكثيرين ليواصلوا عمله فى مختلف الحقول .

ورغم أنه منذ سنوات مضت كان لابان قد فوض مسئولية المزيد من تطوير نظام التنويت الى كل من ليزا آلمان Lisa Ullman والبرخت كينست Albrecht Knust ، وسيجورد ليدر Sigurd Leeder و (آن هاتشنسون) ، مؤسسى المجلس العالمى لابان لتصوير الحركة «International Council of Kinetography فان هذا الكتاب (اللابانية) ، كما يوحى به اسمه ، هو بمثابة الاهداء لهذا الرجل العظيم وكاعتراف بدين واجب لا حدود لتقديره .

ومؤلفة الكتاب آن هاتشنسون ساهمت منذ عام ١٩٤٠ بطريقة فعالة فى نشر نوت لرقصات مختلفة وقامت بمجهودات مشهودة رائدة فى

تجميع وتطوير تنـــويت الحركة . كما انهـــا مؤسسة ومديرة مكتب نيويورك لتنويت الرقص
New York Dance Notation Bureau

وما نعرضه نحن هنا هو الطبعة الثالثة ، بعد مرور خمسةعشر عاما علىالطبعة الأولى ، مما أتاح فرصة المراجعة المتأنية والتوسع فى المادة باضافة خبرات مجموعة من خبراء بلدان مختلفة .

صدر الكتاب ضمن مجموعة كتب «Theatre Arts Books» (كتب فنون المسرح) بنيويورك عام ١٩٧٧ ، والكتاب يقع فى ٥٢٨ صـفحة من القطع فوق المتوسط مادته معروضة فى ٢٨ فصلا، عدا المقدمات طبعا ، يلى الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق .

وفى مقدمات الكتاب كلمة لجورج بالانشـــين «George Balanchine» مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يقول فيها :

« .. فيما بعد ، غدوت ، كمصمم رقصات أكثر ادراكا للحاجة الملحة لنظام دقيق ميســور لتنويت أعمالى . والمطلب الأساسى عندى والذى أرجوه من نظام للتنويت ، هو قدرته على تنسـيق وربط العلاقة بين متلازمين ، بين القيم الزمنيـة فى الرقص مع الموسيقى ..

وعندما اطلعت على نظـــام لابان فى التنويت تبينت فيه أكمل النظم تطورا وقدرة على الاستجابة لحاجتى ....

وكما أن الموسيقى يحتاج من أجل تســجيل تفاصيل مؤلفه ، بذاتها ودقتها ، من أجـل أن يضمن أداء صـــحيحا له ، كذا يحتـــاج مصمم الرقصات الى تنويت له القدرة والدقة نفسها»

والكتاب الذى نعرضـه « اللابانيـــة » كتاب متخصص .. به مواد تشبع الاحتياجات الخاصـة لمختلف المستويات .. ويهدف الكتاب الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى ، فى تعريفات محددة مع أمثلة كافية للتطبيق العملى ، لتوفير أساس متين يمكن للمهارات المتخصصة أن تبنى وتشيد عليه

ولأن كل فصل يتقدم من تخطيط عام عريض من المادة المعروضة الى التفاصيل الخاصـــة فى التطبيق لذا فالأمر للدارس أن يطرق خفيفا أو أن يتعمق على قـــدر احتياجه . كمـــا أن المدرس يستطيع أن يعدل من تتابع المادة .

ويوصى الكتاب باقتناء معجم «البرختكينست»
Handbook of Kinetography
by : Allrecht Knust.

على اعتبار أنه كتاب مصاحب له قيمته ونفعه . يورد الكتاب فصله الأول تحت عنوان « تاريخ مختصر لتنويت الرقص » . ويقول الكتاب فى فصله هذا :

« ان بعض العلماء يؤمنون أن قدماء المصريين استخدموا الحروف الهيروغليفيـــة فى تسجيل رقصاتهم ،وأن الرومان استخدموا منهجا لتنويت ايماءات تحياتهم » .

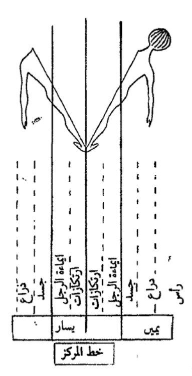
ثم يستطرد الكتاب ليقدم فى فصوله التالية موادا منها :

متنوعات فى الخطوات ـ أوضـــاع القدم ـ خطوات هوائية ـ فضائية (وثبات) ـ استدارات ايماءات ـ لمس وانزلاق الأرجل ـ الانحنـــاء ـ التفاف الأطراف ـ التفـــاف الجذع والرأس ـ والانقباض والانبساط (ثنى ومد) ـ التـوازن وفقدان الاتزان ، تحركات الأيدى ـ متنوعـات أوضاع مسارات ـ تنقلات ... الخ .

وتستخدم اللابانية مدرج ثلاثى الخطوط الرأسية والجدول يمثل الجسد البشرى ، خط المركز وسط شطرين يمينا ويسارا . شكل (١) .

وتستخدم أعمدة رأسية اضافية على كلا جانبى خط المركز تعبيرا عن الأجزاء الرئيسية للجســد شكل (٢) وبوضعنا لعلامة حركة ما فى واحـد من الأعمدة الرئيسية المبينة بالشكلين السابقين فأننا نثبت كتابة ، فعلا معينا لواحد من أجزاء الجسم الرئيسية . ويتبقى بعد تسجيل الحركة ونسبتها الى عضو بالذات تحرك ، تعيين اتجـاه الحركة وتلك لها رموز تدل على ثمان اتجاهـات رئيســية ، ثم لمســتويات الحركة ، الى أعلا ، متوسط ، أسفل ، رموز بسيطة واضحة .

ونذكر كمثل للدقة فى استكمال نظام للغـة وأبجدية للحركة ، لتصبح قدرة مكتملة على تنويت

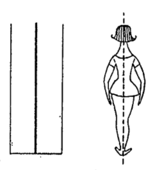


كل صغيرة وكبيرة ، الفصل الخامس ، مثـــلا وهو بعنوان « متنوعات من الخطو » ٠

نرى تحليلا لحركة الرجل فى الخطو ٠ أولا فى مجموعها ثم ملاحظة أن الرجل لا ترتفع من على الأرض فى أثناء السير ، عاليا ، وانما مجرد أن تتحرر من الأرض ٠ ثم عن ثقل الجسم ، نراه يلاحظ أن الثقل ينتقل من الرجل التى تتحرر ليتمركز على الرجل الأخرى ٠٠ يلاحظ المستوى ٠٠ الزمن ٠٠ اتجاه الخطو ٠٠ الخ ٠٠

ثم لا يفوته أن الراقص قد يرتفع بســـــاقه ويحتفظ بها فى مستوى أعلى لبعض الوقت ، أذن فهناك علامة تدل على هذا البقاء ٠٠ بدايته ونهايته ، هذا الى جانب ما سبق أن نوته عن اتجاه الحركة واتساعها ٠

ثم يفرد بعض العناية للخطو مع اختـــــلاف الايقاع ٠ ويســـير تفصـــيلا فى شرح وتقديم العلامات الدالة على مختلف ما تؤديه الرجل من حركات وهى تخطو ٠٠ فهو يتناول السير المعتاد ٠٠ التفـــاف الرجل ، والخطوات البطيئـة ٠٠ السريعة ٠٠ الخطوات العابرة ثم هو ينتقـل فى مجال الخطو أيضـــا ، فيحلل مسار مركز ثقل الجسم فى خطوه ، وهكذا ٠



وينتهى باب الخطوات بتقديم ملاحظات تجب كل احتمال للخطأ ، فيقدم ملاحظات عن القراءة وملاحظات أخرى خاصة بالكتابة ٠

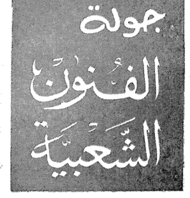
والكتاب لا تخلو فقرة واحدة فيه من الشرح الوافى مع رسوم تخطيطية للتنويت مع ما يلزم من رسوم وصور للجسم البشرى للبيان ٠

تقول آن هاتشنسون : « ان تنويت الموسيقى الذى فتح الطريق لتطور الموسيقى كما نعرفهـــا اليوم كان أول تفهم له فى شكله الحديث فى القرن الحادى عشر الا أنه لم يرسخ كنظام محدد الا فى بداية القرن الثامن عشر ٠ أما تنويت الرقص فانه تأخر كثيرا كى يبتدىء ٠ ثم أنه قابل فى طريقه تتابع طويل من محاولات زائفة خاسرة ٠٠ » ٠

ولكن المحاولات الزائفة ، وتلك التى خابت وأن كانت صادقة ، ليست مما يدعو الى التعجب ، فالرقص أكثر تعقيدا من الموسيقى لأنه تحركات فى فضاء ، فضلا عن الزمن ٠ وأيضا لأن الجسد ذاته قادر على الاتيان بالكثير ٠٠والكثير من أنماط الأفعال المتزامنة ٠

وفى كلمة أخيرة نؤكد أننا فى كل ما أوردناه لا ندعى أننا قدمنا فائدة من ثقافة أو اضافة فى معرفة ، وانما ابتغينا أن نلفت نظر المتخصص الى مصدر مهم فى بابه ٠ أردنا به دعـوة الدارس فى علوم الحركة والفنـــان ، وخاصـــة مصمم الرقصات الى الاطلاع ، وياليته يكون اقتناء للكتاب « اللابانية » الذى هو أحـــد المراجع الأساسية لدراسة الحركة وتنويتها ٠







تابعت جولة الفنون الشعبية جهودها فى رصد بعض أوجه النشاط العلمى والفنى فى مجالات المأثورات الشعبية المصرية والعالمية ، حيث تضمنت الجولة رصدا لجهود الثقافة الجماهيرية وبعض المؤتمرات العربية والعالمية التى شاركت مصر فيها أو أقيمت على أرضها .

« الشاطر حسن » على مسرح وكالة الغورى

عبد العزيز رفعت

يؤكد العرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية الثقافة الجماهيرية ـ على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، فى الفترة من ١٩ : ٢٨ رمضان ١٤٠٧هـ ، عن النص السردى المنغم ، الذى أعده باللغة العامية ، الشاعر الراحل / فؤاد حداد ورفيقه متولى عبد اللطيف ، للحكاية الشعبية الشهيرة بالاسم نفسه « الشاطر حسن » وعيه بأهمية الموتيفات التى أبقى عليها ، وذلك من خلال ادراكه لديمومة المقبولات الانسانية ـ ذات المغزى الاجتماعى ـ التى يتشاطر الناس رحابها فى أرجاء المعمورة (الغيرة تدفع الى المكيدة) ، واحاطته كذلك بالمغزى الأدبى والفنى للعنصر الخارق الفوطبيعى (المهرة الجنية) الذى يتضمن ـ زيادة على ما يتضمنه من تداعى الحواجز بين العوالم فى الفكر الشعبى ـ تعبيره عن البيئة التى تجرى فيها أحداث الحكاية (بيئة زراعية) ، وصنعه لمزيج مدهش من عالمية : عالم الخيال المرغوب والواقع اللامرضى ، وعكسه لنوع من المجتمعات يكن للحب والعواطف النبيلة احتراما خاصا (العلاقة بين المهرة / الشاطر حسن ، الشاطر حسن / ست الحسن) ولهذا السبب كان لذلك العنصر دوره المهم فى تجاوز العقبات ، ومن ثم التمايزات الطبقية (الظرفية فى الحكاية والعرض) ، وتحقيق رغبة بطلها فى الزواج من الأميرة .

الا أن النص المعد ـ رغم ابقائه على هذه الموتيفات وغيرها ـ قد نحى بشخصية «الشاطر حسن » منحى قاصرا جدا ، فجعل منها تعميما شاعريا لقوى الشعب العاملة والتى أقام استلامها للسلطة ـ وفقا لأيديولوجية الستينيات ـ العدالة الصحيحة ، فى حين أن المخيلة الشعبية قد أوجدت هذه الشخصية ـ وغيرها فى حكايات أخرى ـ تعميما لقوى الخير ، ولاستمرارية الرغبة فى حياة رخية ، كريمة وعادلة ، فجاء ذلك على حساب المضمون الرومانتيكى ذى الدلالة الأعم فى الحكاية والذى يجسد التمايز الاجتماعى ومايترتب عليه من ظلم اجتماعى ، على أنه خرق للأخلاقية الجماعية ، وخرج بالنص من رحاب الديمومة ، التى تتأكد عبر العلاقة المستمرة بين الوجدان الانسانى وقيمه الأساسية ، الى اطار الآنية التى ترتبط بأيديولوجية معينة ، قاصرا مفهوم الخير بشموله على مفهوم الحق بمحدوديته ، الأمر الذى يجعل من النجاح الذى تحقق لعرض هذا العمل فى الستينيات (قاعة

الاتحاد الاشتراكى العربى – كورنيش النيل – كما تدلنا احدى الوثائق) مغمرا يلمز العرض الحالى الذى يخاطب مرحلة مغايرة نسبيا – معتمدا فى ذلك أحد الشعارات الموسومة علنا ، من بعض الأوساط ، باللامصداقية ، ثم أن هذا التحجيم الذى أصاب شخصية البطل لا يمنحنا تفسيرا منطقيا للأصلاب والترائب الملكية التى انحدرت منها هذه الشخصية ، فى حين أن الحكاية الشعبية تمنحنا **هذا التفسير ، وفى هذا ما يعنى ان الخاتمة فى النص المعد ليست مخدومة من قبل المقدمة التمهيدية، كما انها ليست في خدمتها ،وصدوف العرض عن هذا الخاتمة (عودة الشاطر حسن الى مملكة أبيه • واعتلائه لصهوة السلطة ،وتحقيقه العدالة والخير)، لا يلغى حاجتنا الى هذا التفسير،** بل يغرى بتساؤلات أخرى كثيرة ، ويخل بالتوازن البنائى للعرض/الحكاية بشكل عام ، فاذا ما أضفنا الى ذلك **ضآلة الامكانيات التى أتيحت للعرض ، وهو أمر من شأنه أن يجعل من العروض الشعبية بالذات أعمالا غير مكتملة القوة** ، استطعنا أن نلمس مدى الجهد المثابر الذى تعين على المخرج الشاب/ **أحمد اسماعيل ،** أن يبذله للتغلب على الصعوبات التى تواجه عادة تكوين فرقة شعبية ، ودفع أعضائها للعمل معا فى انسجام وتناسق ، مما شد أنفاسنا حول خشبة العرض ، التى اتخذت أسلوب مسرح « **الحلبة** » المعدل – اذ أن النظارة لم يحيطوا بمنطقة التمثيل الا من ثلاثة جوانب فقط – ، ومع لوحة خلفية موحية تقدم بعض الرسوم الشعبية لنباتات وسيف ، وعلى أنغام بعض الآلات الموسيقية الشعبية (ناى – ربابة طبلة – رق) ، والتى شتت تآلفها الشكلى عود يتيم ، انتصب العرض – ورمزيته واضحة طول الوقت – يخاطب رغباتنا الفطرية ، مقتفيا أثر كل موتيفة فى الحكاية الشعبية / النص المعد ، فى جو ملائم يعبق بشذا الماضى « وكالة الغورى » ، حيث المشرفيات المملوكية ، وأقبية الأبواب العتيقة ، تتعانق مع زمنية النص / الحكاية فى تعاطف بليغ ، وحيث يصعد راو عجوز – تعزيزا لمصداقية المصدر – على خشبة العرض ذات المستويات الثلاثة ، ليحكى وقد غمرته الأضواء تحت صفاء ليلة رمضانية شرقية حكاية « الشاطر حسن » :

الدنيا اتخلقت من زمان ياولاد ، ومين عارف كام ملك مات وكام صعلوك ، ولاباقى منهم غير السيرة والحواديت ، وكان ياما كان ٠٠٠٠٠ »

بهذه الموضوعية السردية تبدأ أحداث الحكاية/العرض فى الانبثاق والتنامى من قلب القضية الأزلية الخالدة « الحياة/الموت » – اذ تموت الملكة « أم الشاطر حسن » بعد ولادته مباشرة – لتضعنا الحكاية – منذ البداية – أمام صورة مصغرة جدا لعالم يخلو تماما من عوامل سعادته واستقراره ، وليجىء انصراف « الشاطر حسن » الى مهرته – بعد ذلك – انصرافا منطقيا يحمل فى داخله أسبابه ودواعيه ، اذ لا يمكن للأب « الملك » – علميا أو وفقا للمفهوم الشعبى – أن يعوض الطفل الصغير عن حنان أمه ، ويكتمل هذا التصور فى اطار الاختيار الذكى من الفنان الشعبى للمهرة بديلا عن المهر لتنتصب رمزا للأنوثة الراحلة والمفتقدة فى الوقت ذاته ، وليأتى التوحد بين « الشاطر حسن » وأمه موضوعيا الى أبعد مدى ، وليجسد بعمق حجم الفراغ الذى يعيشه الملك الوحيد والذى بسببه يقرر الزواج ثانية **«يا حليف الشوق ، ومش هتعيش قد اللى أنت عشته ٠٠ ركك على الطير اللى تعجبك ريشته يبقى ذى الصبح لعنيك • اللى كلت ، ويدفى قلبك بحق السنين اللى ولت ٠٠٠٠ »**

هكذا تتعاقب أحداث الحكاية/العرض تعاقبا سببيا ، ضمنيا حينا ، وصريحا أحيانا أخرى ، وتتطور باتجاه هدف محدد ، لتمتصنا برفق الى عالم مشوق يعتمد الحقائق المطلقة والخيال المثير – الموظف بدقة – فى هدهدة مشاعرنا ، وتربيت أحزاننا ، ودفعنا بعفوية فى طريق – الحب ، الأمل ، العمل ، التفاؤل دستور الحياة الشعبية ، وليتزوج « الشاطر حسن » فى النهاية بحبيبته الأميرة « ست الحسن » ، بعد الصعوبات الشديدة التى تغلب عليها بمساعدة المهرة ، نتيجة لتعاطفها معه ، وكتعبير عن شكرها لطيبته ، – لتتغير بذلك منظومة العلاقات القديمة كلية الى الأفضل ، وبالقضاء على الشر متمثلا فى الوزير الحاقد – الطامع فى

الملك – تضع الحكاية رأيها الأخير في أسباب التمايزات الاجتماعية الظالمة وكيفية التغلب عليها ، انطلاقا من المثل العليا ، وفي ديالكتيك متناغم بين مفرداتها يعتمد الأهم أولا ثم المهم بعد ذلك ، ف « **الشاطر حسن** » بطل ايجابي يتصف بالمزيد من المبادرة والفعالية منذ اللحظة الأولى وهو و « ست الحسن » يمثلان أنبل شخوص الحكاية/النص ، ويتشابهان تماما في تصوراتهما العامة بخصوص الحياة الجيدة والكريمة التي ينبغي أن تعاش ، وتتكشف هذه الحقيقة بوضوح في مغادرة « الشاطر حسن» لقصر أبيه الملك أثر المكيدة التي دبرتها زوجة الأب ليخلو لها وجه زوجها ، واستبداله لثيابه الملكية بثيات عامة الناس – للتعارض الاستاتيكي بين المظهر « الوضيع » والجوهر « السامي » – في الحكاية الشعبية ، أو ثياب الصيادين وطاقية الحدادين – في النص المعد والعرض – كرمز لقوى الشعب العاملة ، وأيضا في مجرى سعيه الاختياري لاحضار لبن اللبؤة الموصوف لشفاء الملكة أم الحبيبة المدلهة ، وفكه الحصار عن المدينة المرتجفة بالخوف من المصير المرتقب ، ونزول « ست الحسن » من قصر أبيها الى « عشة » حبيبها بعد أن سئمت الحياة في القصور ، وقررت العودة الى انسانيتها الصافية ، مؤثرة الحب والبساطة والصدق ، على المال والجاه والتكلف والملابس الزاهية ، ومع أنني أدرك أن كل ما يحدد أسلوب حفلة العرض بل وأسلوب المسرح يتوقف على مادة العرض والخصائص الجوهرية لها ، الا أنني كنت مدفوعا برغبة عارمة في مشاهدة – لا سماع – حكاية شعبية ، منتقاة بدقة ، **الا أن الكلية الجمالية للنغم المتغير بتغير الشخصيات والمواقف قد دفعتني الى التجاوز عن الشكل السردي للعرض رغم أنه جعل من أعضاء الفرقة مجموعة من الرواة ، لم يتمكن أحد منهم من تطوير شخصية واحدة وتنميتها في مسار الفعل الدرامي ،** وبأسلوب الاخراج الموضوعي الشكل ، الذي التزمه المخرج ، كاد العرض أن يسقط في براثن الجمود والميكانيكية ، لولا الحركة المدروسة جيدا ، والتي أفلحت بشكل ما في تخليصه منها ، وقد كان يمكن من خلال الزيجات الفنية المشروعة في حقل الأعمال التجريبية أن يتمّ تقسيم منطقة التمثيل الى ثلاث مناطق ، واحدة منها للطبقة الارستقراطية الحاكمة ، مترعة بالبذخ والتكلف ، والثانية للطبقة الفقيرة الكادحة ، مترعة بالبساطة والوضوح والثالثة تفصل فيما بينهما بضبابية ضوئية منذ بداية العرض ، فلا تسطع بالضوء الا عند النزول الى الحديقة للاحتفال بالنصر وظهور البطل القادم من منطقة البسطاء وتمثل هذه المنطقة الوسطى ، المراحل الانتقالية في الحكاية / النص ، يمر بها « الشاطر حسن » عند مغادرته لقصر أبيه ، وتمر بها « ست الحسن » عند نزولها ل « الشاطر حسن » ٠٠٠٠ الخ ، فيتوافر بذلك للعرض درجة عالية من الايحاء والتأثير ، والذي حرص العرض منذ البدء على نشدانهما ، كما يتيح امكانية هائلة لاستغلال الاضاءة التي لم تستغل كمؤثر فني في ظل الاخراج الموضوعي الا مع نشيد « **دقت طبول الحرب** » ، وفي حين أن ألوان الملابس كانت معبرة ورمزية (الأسود للملك ، اللبني للشاطر حسن ، الأخضر لست الحسن ، الأحمر للمهرة) الا أن هذه الرمزية قد أضر بها ارتداء بعض الرواة لملابس سوداء وان ازدانت بشال أبيض ، وبمزيد من الألوان والبهجة على خشبة العرض ، وهما من ضرورات المسرح الشعبي – كان يمكن أن نكون في حالة عقلية أكثر سعادة ، وبرغم هذا فان المخرج أحمد اسماعيل قد قدم لنا تجربة فنية حية ، ترغب في الاكتمال والتقدم بعيدا عن الأطر التي يحتكم اليها البناء التقليدي للأعمال المسرحية ، **كما قدم لنا فرقة شعبية استطاعت أن تقف بثقة على خشبة المسرح وأن تقدم عرضا على درجة من الانسجام والجودة تستحق عليها التقدير ، اذ قدم أعضاؤها – عمر بدر ، محمد عزت ، يوسف اسماعيل ، سهام اسماعيل ، جابر عمار ، أحمد العجمي ، أماني ابراهيم ، محمد العباسي ، عبد الدسوقي – أفضل ما لديهم من فن وموهبة** ، وبمزيد من الدعم للفرق الشعبية بوجه خاص ، تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تؤدي دورها المنوط بها على أكمل وجه ٠

عبد العزيز رفعت

الجمعية لأهلية للفنون الجميلة

عادل نـدا

أقامت الجمعية الأهليـــة للفنون الجميلــة صالونها السابع بمجمع الفنون بالزمالكفىشهر مايو الماضى ، وقد ضم الصالون أعمالا لمجموعة من الفنانين من جميع الأجيال ، حيث شارك أكثر من ١٢٠ فنانا بانتاجهم الفنى المتميز فى مجالات الحفر والنحت والتصوير والخزف والباتيك .

وتفرد المعرض هذا العام بالاهتمام بالطابع الشعبى ، المستوحى من البيئة الشعبية المصرية ، خاصة فى استلهام عناصر ورموز الموروث الشعبى فى بعض الزخارف التراثية والأشكال التقنيـة ، وتجلى ذلك أيضا في المعالجات ذات الجذور التراثية كالسطوح الخشنة، والألوان ذات الدلالات البيئية، والرسومات الجدارية .

وقد استضافالصالون بعض كبار الفنانين المصريين ، الذين تتميز أعمالهم بالروح المصريـــة الخالصة الضاربة الجـــذور فى أعمـــاق ثقافتنا الشعبية المصرية أمثال أعمال الفنـــان الخزاف محى الدين حسين ، الذى قدم لنا مجموعة من الأوانى الخزفية ، مستخــدما عناصر زخـــرفية (موتيفات) شعبية .

ومن بين الأعمال الفنية التى ضمها الصالون أعمالا للفنان « محمد الطحان » .. الذى قـــدم أعمالا ذات صياغات اسلامية ، من خلال تكوين معاصر .

وحرص الفنان نظير خليل وهبة على معالجة موضوعه من منظور شعبى ريفى بما يحتويـــه من بيوت وحيوانات وشخوص فى لوحته . وعرض الفنان الدكتور مصطفى الرزاز لوحتين عالج من خلالهما رموزهالمستوحاةمن الفن الشعبىبأسلوب معاصر فى لوحة الحصان والفارس الشعبى .

وقدم الفنان سيد سعد الدين لوحة « الموكب الصوفى » مستخدما الباستيل ، مؤكـــدا فيهـا أسلوبه الميتافيزيقى ذا الدلالات الاعتقادية .

أما الفنان سيد عبد الرسول ، وهو من رواد فن التصوير المصرى، فقد قدم ثلاثة أعمالمتميزة أستلهم فيها عناصر الموروث الشعبى ، وظهر ذلك واضحا فى لوحته « الفتيات الذاهبات الى السوق»، و « الحصان ولعبة التحطيب » .

وقدم الفنان سامى أمين عالما أسطوريا فى لوحته « فانوس رمضان » مستخـــدما الأحبار الملونة والتى صور فيها الفانـــوس كالقصر الذى يقف أمامه الأطفال متطلعين لاقتحامه والدخول فى رحابه .

وحوى الصـــالون أعمـــالا لكثـير من الفنانين الذين استلهموا عناصر الموروث الشعبى أمثال: عبد المحسن الطوخى ، عبد البديـع عبد الحى ، عبد الناصر شيحه ، فارسأحمد فارس ، أيهـــاب شاكر .

ومن المعروف أن الجمعية الأهليـــة للفنون الجميلة استطاعت خلال عمرها الذى يمتد قرابة ٣٠ عاما أن تحتل مكانة مرموقة ومتفردة فى عالم الفن التشكيلى المصرى المعاصر .

الأسبوع الثقافى الهندى

محمد حسين هلال

بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية أقامت سفارة الهند الأسبوع الثقافى الهندى بمناسبة احتفالات الهند بمرور أربعين عاما على ذكرى استقلالها ، وقد انقسم هذا المهرجان الثقافى الكبير الى ثلاثة أنشطة رئيسية :

(أ) عروض فرق الرقص الشعبى الهندى ٠ (مسرح الجمهورية) ٠

(ب) افتتاح معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية ٠ (قاعة اخناتون) ٠

(ج) اسبوع للفيلم الهندى (بسينما كريم) ٠

١ ـ وقد أقيمت عروض الرقص الشعبى والأزياء الشعبية على مسرح الجمهورية بعابدين ، كما أقيم عرض آخر للفرق نفسها على مسرح سيد درويش بالأسكندرية وقد قامت الجولة بتغطية الأنشطة التى أقيمت بالقاهرة ٠

ففى جو مفعم بالموسيقى والأغانى الشعبية الهندية التى لا تخطئها أذن كل شرقى أقامت سفارة الهند موسمها للرقص الشعبى والأزياء الشعبية الهندية فى اطار احتفالاتها بالاستقلال على مسرح الجمهورية بعابدين فى الفترة من ٦ : ٨ يونية ١٩٨٧ ٠ وقد حضر الحفل لفيف من ممثلى السفارات الأجنبية المختلفة الممثلة لدى جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء المصريين فى مقدمتهم ضيف شرف **الحفل الدكتور عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية** ٠

وقد قدمت العروض **فرقة ساتش شانكر للرقص** ، والفرقة عبارة عن مجموعة متميزة من الراقصين تستوحى فى تابلوهاتها تقاليد الهند ، والرقصات فى أغلبها من تصميم **الراقص الأول** ورئيس الفرقة « **ساتش شانكر** » وعلى الرغم من أن أعضاء الفرقة من بومباى العاصمة الا أن رقصاتهم جاءت معبرة عن الأقاليم الهندية المختلفة ٠

هذا وتمتد جذور الرقص الهندى الكلاسيكى من ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ عام على حد قول « **نفديب سورى** » **المستشار الثقافى بسفارة الهند** ، والذى قدم فقرات الحفل ، حيث يضيف أن هذا الامتداد الموغل فى التاريخ يعنى أن الرقص الهندى الكلاسيكى لايعبر عن الحياة الهندية المعاصرة ، وتكمن الاضافة فى التعامل مع حركات أو جمل حركية كلاسيكية طورت من أجل التعبير عن الحياة الهندية المعاصرة ، علاوة على أن هناك بعض الحركات والجمل التى لاتوجد فى الرقص الهندى الكلاسيكى أضافها المصمم « ساتش شانكر » بالاضافة الى أن كل رقصة قدمت على المسرح كانت تعبر عن قصة ، وكانت الموسيقى المصاحبة حديثة تماما ٠

وحين لاحظت أن المستشار الثقافى الهندى قد استخدم مصطلح « باليه » مرارا للدلالة على تلك الرقصات الشعبية التى قدمت سألته :

كيف يسمى هذا الرقص الشعبى بالباليه ؟

أجاب : أن الباليه قصة تؤدى عن طريق الموسيقى والرقص ، وأضاف بأنهم هناك فى الهند يطلقون على هذا النوع من الرقص (الباليه) وهو يختلف عن شكل الباليه الروسى والغربى عامة المعروف لنا ، لذا فانه يحدث نوع من الالتباس حين ينصرف الذهن الى شكل الباليه الغربى عند استخدامنا للمصطلح ، ومن ثم راح يؤكد على أن هذا الفريق يقدم الرقص الشعبى الهندى باسلوب الباليه الحديث ولكن من منطلق مفهوم الباليه الهندى ! (انظر الصور المرفقة للأزياء والرقص الشعبى الهندى)

٢ – وفى قاعة اخناتون بالزمالك افتتح **الدكتور مصطفى عبد المعطى وسفير الهند** معرض الفنون والمشغولات اليدوية فى يوم ١٠ يونيه ١٩٨٧ .

وقد احتوى معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية مجموعة من الأعمال الفنية الشعبية التى تمثل بيئات واتجاهات متنوعة ، حيث ضم أعمالا قديمة وأخرى معاصرة . وعلى الرغم من صعوبة تجميع أعمال شتى ومتباينة فى مكان واحد ، فقد اهتم المعرض باتاحة فرصة كافية لتقديم أروع الاعمال الفنية والمشغولات اليدوية من لوحات وتماثيل برونزية وخشبية ونسجية ، حيث انقسم المعرض الى عدة أقسام كانت على الوجه التالى :

١ – قسم للأعمال البرونزية .

٢ – قسم للرسم .

٣ – قسم للمشغولات اليدوية .

٤ – قسم للمنسوجات .

٥ – قسم للمشغولات الخشبية .

وتنتمى الأقسام كلها الى المصنوعات الحرفية اليدوية ، حيث يتبوأ الحرفى فى الهند المكانة الرفيعة نفسها التى يحتلها الفنان ، هذا ويعود تاريخ المشغولات اليدوية الى خمسة آلاف عام مضت ، كما تتميز القرية فى كل ولاية من ولايات الهند بمهارات معينة ، وبالمشغولات اليدوية التى تبرع فى صنعها – وهو ما ندى به بعض رواد الفن التشكيلى عندنا مما أثمر لنا بعض القرى كالحرانية و ترداسة وغيرهما – ومهما يكن من أمر هذا فان تلك المشغولات تصنع للاستخدام الشخصى أو للزينة أو البيع ، كما يسرى – حتى الآن – تقليد توارث الحرفة من جيل الى آخر .

وقد تضافرت هذه المجالات السابقة كلها فى تفهم الروح الهندية الأصيلة ، حيث يمثل الفن الهندى – الشعبى خاصة – حقبة فريدة فى تاريخ البشرية ، ويعكس هذا الفن الذى يشع جمالا ، ويزخر بالأحاسيس والتعبير الروحانى كل الخصائص المميزة للهند ، ويمكن لنا أن نعد الأشكال الفنية الخالدة والراقية نتاجا فريدا للحضارات الأربع التى ظهرت على فترات متباعدة وهى : الهندوكية – البوذية – اليانية – والاسلام .

وقد استطاعت الهند بمهارة – بوصفها مكان التقاء لمختلف التقاليد الحضارية – استيعاب هذه الحضارات وتكييفها لاثراء حضاراتها **ومستقبلها الفنى ، اذ سرعان ما انتشر هذا الفن الأصيل المتعدد الأشكال والألوان والأفكار – حتى أننا لنجد له صدى وتأثيرا على التطور الثقافى والحضارى – بجنوب شرق آسيا والصين وكوريا واليابان والتبت ومنغوليا .**

٣ – وقد أقيم فى اطار الاحتفالات نفسها **أسبوع الفيلم الهندى** بسينما كريم بالقاهرة فى الفترة من ١٥ : ٢٢ يونية ، وقد **افتتحه الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة والأستاذ حسين مهران وكيل أول وزارة الثقافة والأستاذ سعد الدين وهبة وسفير الهند .**

وقد حفل المهرجان الهندى بأنشطته الرئيسية الثلاث بالأنواع المختلفة من الفنون الشعبية من رقص شعبى الى أزياء شعبية اضافة الى الحرف والمشغولات اليدوية ، ضم كل هذا شريط ممتد من الأغانى والموسيقى الشعبية الهندية التى يتبينها كل شرقى من الوهلة الاولى .

أسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد

شمس الدين موسى

يحتفل العراق على الصعيد الرسمى والشعبى فى الأسبوع الأخير من ابريل كل عام بمهرجان كبير ، وأسبوع ثقافى متعدد الجوانب ، تحت شعار مهرجان الواسطى للفنون الشعبية • ويكون ضمن برنامج الاحتفال دعوة عدد كبير من المثقفين والأدباء من مختلف أنحاء العالم العربى ، كى يشاركوا شعب العراق الشقيق احتفالاته •

ولقد بدأت الاحتفالات هذا العام بالاحتفال بيوم مدينة بغداد ،الذى اتسم بمظاهر متعددة على طول شارع حيفا احد أهم شوارع العاصمة العراقية المتجددة • فكان ذلك صباح يوم ٢١ ابريل عندما احتشدت بطول شارع حيفا فرق الفن الشعبى للغناء والرقص ، التى حضرت من مختلف أنحاء العراق شمالا من الموصل وكركوك ، وجنوبا من مدينة البصرة • وذلك لتقديم فقراتها الفنية أمام جمهور بغداد وضيوف المهرجان •

كما تقدمت فرق الرقص والغناء الشعبى المركبات المزدانه التى عرض عليها نماذج من اربب الحرف والصناعات المختلفه التى اشتهرت بها مدينة بغداد كاحد أهم المدن العربية العريقة فى الشرق • وهى الحرف والصناعات التى ربما نجد لها آثارا مختلفة ولا تزال تميز مدن الشرق العربى كدمشق والقاهرة ، والقيروان •• امثال النحاسين ، والحدادين والمنجدين ، والبسطيين من صناع الأبسطة والأكلمة من مختلف الألوان والأشكال بأنوالهم التقليدية • فضلا عن الخياطين العربى ، والعقادين •• والباعة الجائلين على عرباتهم التقليدية المعروفة، بملابسهم الزاهية مثل بائعى البرتقال والرمان ، والعطور والبخور والشراب بمختلف أنواعه ، والسقايين بقربهم التقليدية التى انقرضت مع تطور المدنية الحديثة •• وكل ذلك كان يتقدمه ويحيط به فرق الغناء بآلاتها الشعبية وبلهجات أعضائها العامية القادمين من الشمال أو الجنوب•

المركز القومى للفنون !!

ويشمل الأسبوع الفنى والثقافى زيارة الوفود والضيوف للمركز القومى العراقى للفنون الجميلة المعروف « بمركز صدام للفنون » ويتمثل فى مبنى ضخم هائل البناء محاط بحديقة واسعة •• قام الفنانون العراقيون بعرض انتاجهم الفنى « لوحات وتماثيل » فى صالاته الواسعة المعدة للعرض ، جيدة الاضاءة والتهوية

وجدير بالملاحظة أن المركز القومى العراقى للفنون قد اشتمل فضلا عن صالات العرض ، على مراسم خاصة للفنانين يقومون فيها بانتاج لوحاتهم وتماثيلهم وعرضها فى الوقت نفسه ، مع وجود قاعات رحبة لاستقبال الزائرين والضيوف •

وبمناسبة الأسبوع الفنى والثقافى « مهرجان الواسطى » أقام المسئولون عن المركز معرضا فنيا للتصوير والنحت ، احتشد فيه انتاج الرسامين والنحاتين العراقيين من مختلف الأجيال والمدارس الفنية • مع عرض نماذج من المقتنيات الفنية التى يقتنيها المركز ، والتى كانت على مستوى عال من الجودة بشكل عام •والملاحظ أن المقتنيات كانت معروضة فى صورة جيدة للغاية •

ندوة بغداد للتراث !!

ولقد عقدت أثناء المهرجان ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية ، التى أشرفت عليها مجلة التراث الشعبى ، وكان باسم عبد الحميد

الحمودى رئيس تحرير مجلة التراث الشعبى والأمين العام للندوة التى استمرت ثلاثة أيام متواصلة ، نالت خلالها اهتمام الصحف وأجهزة الاعلام العراقية المختلفة ، فكانت جلسات الندوة تذاع فى التليفزيون مساء كل ليلة .

وقد افتتح الجلسة الأولى للندوة السيد وزير الثقافة العراقى وقدمها د. محسن الموسوى رئيس تحرير مجلة آفاق عربية . مع القاء كلمة الضيوف التى قدمها للحاضرين الشاعر الأردنى عبد الرحيم عمر .

وجدير بالذكر أن الأبحاث التى قدمت لندوة بغداد وصل عددها الى أربعة وعشرين بحثا ، قسم وقت الندوة عليها بالتساوى وهى على الترتيب ، وطبقا لترتيب مناقشتها .

١ ـ نشأة الشعر الشعبى
د . فوزى رشيد « العراق »

٢ ـ الشخصية العربية فى الشعر الشعبى النجدى
عبد الرحمن بن زيد « السعودية »

٣ ـ الشعر اللبنانى الشعبى بين جمال الطبيعة وتقاليد الأداء
د . محسن جمال الدين « لبنان »

٤ ـ من خصائص الشعر الشعبى فىالأراجوز
جبار الجبيراوى « العراق »

٥ ـ فى أصالة الشعر الشعبى
جميل الجبورى « العراق »

٦ ـ عشرون شاعرة شعبية فى ثورة العراق
حسين حسن التميمى « العراق »

٧ ـ الايقاع فى الهوسة
د . صبرى مسلم « العراق »

٨ ـ الشعر الشعبى فى الأهوار
عبد المحسن حداد » العراق »

٩ ـ الايقاع والشعر الشعبى
الحاج هاشم محمد « العراق »

١٠ ـ الشعر الشعبى فى الجزائر
د . العربى دحو « الجزائر »

١١ ـ الاتجاهات الوطنية والقومية فى شعر مرهون الصفار
د . ابتسام الصفار « العراق »

١٢ ـ المثل الشعبى فى الشعر العامى العراقى
شاكر حاجم الصالحى « العراق »

١٣ ـ خصائص الشعر الشعبى الفلسطينى
نمر سرحان « فلسطين »

١٤ ـ بديل شعبى لبحور الخليل
د. كامل مصطفى الشيبى « العراق »

١٥ ـ ملامح الشعر الشعبى فى الأندلس
مقداد رحيم « العراق »

١٦ ـ أغانى الأطفال الشعبية فى العراق
كاظم سعد الدين « العراق »

١٧ ـ نصوص أدب الطفولة وأنماطه
د . داود سلوم « العراق »

١٨ ـ خصائص الشعر الشعبى فى الامارات
خالد القاسمى « الامارات »

١٩ ـ الوشم فى الشعر الشعبى
ليث الخفاف « العراق »

٢٠ ـ الزهيرات وملامح الأصالة فى الشعر الشعبى
الشيخ جلال الحنفى « العراق »

٢١ ـ الأغانى الشعبية فى الشعر العراقى الحديث
قيس كاظم الجنابى « العراق »

٢٢ ـ حول العلاقة بين العنصر اللغوىوالصوتى والحركى فى الغناء الشعبى (الأهزوجة)
د . طارق حسون فريد « العراق »

٢٣ ـ الشعر الشعبى وأغنية المعركة
د . فاروق هلال « العراق »

٢٤ ـ شعر البند والتاريخ الشعرى
د . محمد حسن الحلى « العراق »

وكان من المفترض أن يحضر الندوة كل من الشاعر المصرى عبد الرحمن الأبنودى كى يقدم بحثا بعنوان « الشعر الشعبى فى مصر العربية» وكذلك الباحث الأستاذ صفوت كمال كى يقوم بعمل مناقشة لبحث عبد الرحمن الأبنودى ، بالاضافة الى قيامه بمداخلة عامة لندوة بغداد ٠٠ لكن الاثنين لم يحضرا الندوة لأسباب خاصة منعت مشاركتهما ٠وبذلك كانت مصر التراث الشعبى غائبة عن ندوة بغداد ، رغم أن توصيات الندوة لم تغفل جهود البحث المصرى فى ذلك المجال . فلقد اختير الدكتور عبد الحميد يونس رئيسا فخريا للرابطة العربية للعاملين فى مجال التراث الشعبى ٠

توصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية

١ ـ تشيد الندوة والمشتركون فيها بجهود وزارة الثقافة لاقامة ندوة التراث والفنون الشعبية سنويا ٠

٢ ـ ناقشت الندوة أوزان الشعر الشعبى ، واعتبرته لا يخرج عن الأوزان العربية ٠

٣ ـ توصى الندوة بطبع الأبحاث والمناقشات فى مجلد يحمل اسم الندوة ٠

٤ ـ تدعو الندوة الى عمل مقارنات بين الأدب الشعبى العربى للوصول الى أصول الوحدة بين الأمة العربية ٠

٥ ـ تدعو ندوة بغداد الثالثة للتراث الشعبى الى اقامة كرسى للشعر الشعبى فى الجامعات العربية ٠

٦ ـ انبثاق الرابطة العربية للباحثين فى التراث الشعبى ، ويكون مقرها بغداد ٠وتتألف الأمانة العامة من مجموعة من الباحثين منهم :

ـ باسم عبد الحميد حمودى (الأمين العام)	**العراق**
ـ د٠ عباس الجرارى	**المغرب**
ـ صفوت كمال	مصر
ـ أحمد عبد الرحيم نصر	**السودان**
ـ خالد محمد القاسمى	**الامارات**
ـ موريس عواد	**لبنان**
ـ ميشيل طراد	**لبنان**

٧ ـ يكون د ٠ عبد الحميد يونس « مصر » رئيسا فخريا للرابطة ، وذلك اعترافا من الندوة بفضله وجهوده فى مجال التراث الشعبى ٠

٨ ـ توصى الندوة أن يكون محور ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبى هو « التراث الشعبى بين الوعى القومى والصورة الاجتماعية» وتدعو الباحثين من الآن للكتابة فى هذا الموضوع والدعوة عامة للباحثين العرب ٠

وجدير بالذكر ـ فى النهاية ـ أن الأسبوع شمل عدة حفلات غنائية وموسيقية أقامتها فرقة أم كلثوم ، والفرق الفنية التى دعيت والمطربون من السودان ، والأردن ، والمغرب ، ومصر ، وتونس ، ولبنان ٠٠ وكان على رأس الحاضرين الفنان العربى الكبير وديع الصافى ، والفنان فريد شوقى ، والمطربة نجاح سلام ٠٠ والموسيقى المصرى هانى مهنى ٠



المؤتمر الدولى للرقص الغجرى

د. ماجدة صالح

انعقد مؤخرا فى مدينة كووبيو بفلندا من ٨ : ١٠ يونيه المؤتمر الدولى عن الرقص الغجرى بهدف القاء الضوء على أصل وتطور الرقص الغجرى ، والتعرف على وضعه الحالى عالميا .

وقد نظم المؤتمر مجلس الرقص الفنلندى Finnish Dance council Finland بالاشتراك معمهرجان كووبيو للرقص والموسيقى (Kuopio Dance and Music Fistival) ولجنة الرقص بالمركز العالمى للمسرح التابع لهيئة اليونسكو (International Theatre Institute Dance Committee).

والمكتب الفنلندى للمركز العالمى للمسرح (Finnish Centre of ITI) ومنظمة « السيوف » (Ciuff) ، وقد حضر المؤتمر أكثر من مائتى مشترك على مدى الثلاثة أيام ، واستمعوا الى سلسلة من المحاضرات والبحوث ألقاها المتخصصون من فنلندا والمجر ويوغسلافيا والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا والهند والمكسيك وجمهورية مصر العربية ، وقد اقتصرت أبحاث هذا المؤتمر الدولى على عدد من اللغات الحية هى : الفنلندية والانجليزية والألمانية ، بحيث تناول المتخصصون أوجه الموضوع المطروح من زوايا مختلفة ، فقدمت الدكتورة أنا ــ ماريا فيليانن ــ سايرا من جامعة هلسنكى محاضرة عن « الغجر ــ أوجه نظر تاريخية » وكانت المفاجأة هى اعتراض عدد من الغجر من فنلندا والسويد وفرنسا على ما جاء ضمن المحاضرة من « تشويه لتاريخهم » وطلبوا الكلمة للرد والتصحيح بموافقة رئيسة الجلسة السيدة دوريس لاين نائبة رئيس لجنة الرقص بالمركز العالمى للمسرح .

وفى اليوم التالى ألقى الدكتور فانيسا كوهانوفسكى الغجرى البولندى الأصل الفرنسى الجنسية كلمة الغجر ، وهو نائب الرئيس والمستشار الثقافى لجماعة رومنويخيبيه بفرنسا ، وعضو اللجنة التنفيذية الدائمة لاتحاد الرومنى ، ومبعوث مطلق الصلاحية لدى اليونسكو ، حيث أوضح فيها تاريخ هجرات الغجر « الروم » [حسبما يتراءى لهم أن يطلقوا على أنفسهم تلك التسمية] من موطنهم الأصلى بشمال غرب الهند عبر فارس والشام وتركيا الى بلاد أوروبا على مدى عدة قرون .

وقد قدم الدكتور ارنوبيشوفار من أكاديمية العلوم المجرية محاضرة عن « الدلالة التاريخية للغجر المجريين فى أوروبا » .

ومن جامعة أولو الفنلندية جاءت الدكتورة

ليناكوركى لتلقى بمحاضرتها عن « القيم الجماعية للغجر الفنلنديين ، وتلاها العالم اليوغسلافى الغجرى ترايكو بتروفسكى من معهد الفولكلور « ماركو سيبنكوف » فقدم بحثا حول « صانعوا الآلات الموسيقية الروم (Rom) وموسيقى الروم القاطنين فى سكوبيا » • ومن جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس ــ الولايات المتحدة جاءت الدكتورة السى دونين لتقدم محاضرتها حول « مناسبات الرقص الغجرى » فى ولاية كاليفورنيا •

ومن جامعة غرناطة بأسبانيا قدم الأستاذ خوزيه هيريديا « رقص الفلامنكو الغجرى » •

ومن الهند تحدث الدكتور ويررا جندرا ريشى مدير المعهد الهندى للدراسات الرومنية (Romain Studies) ومحرر مجلة روما (Roma) والرئيس الشرفى لاتحاد الروم العالمى تحدث حول (المهرجان الدولى للغجر بالهند) •

ثم قدمت الدكتورة كاتالين كوفالتشيك من أكاديمية العلوم المجرية بحثا عن « الموسيقى الشعبية للغجر المجريين وصلاتها بأوروبا الشرقية » •

وقدمت الراقصة الباحثة مارجريتا جوردن محاضرة / عرض للرقص الغجرى المكسيكى •

وأخيرا قدمت الدكتورة / ماجدة صالح عميدة المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون سابقا وممثلة قسم الرقص للمكتب المصرى للمركز العالمى للمسرح بحثها حول (غوازى مصر : تقرير مبدئى) وهو ما سنعود اليه •

وفى اطار مهرجان كووبيو للرقص والموسيقى عرضت الفرق الغجرية الفنلندية والأسبانية والمجرية ألوانا مبهرة من فنونها ، واستعان المحاضرون ببعض أعضاء الفرق للتوضيح أثناء المحاضرات ، كما استعانوا ببعض الأساليب التوضيحية الأخرى من أفلام فيديو وسينما وشرائح فيلمية وتسجيلات صوتية أضافت أبعادا مهمة الى مضمون المعلومات المكثفة التى قدمت أثناء المؤتمر •

وفى ختام المؤتمر خصصت جلسة خاصة لطرح الأسئلة والمناقشة ، وان لم يسمح الوقت المحدد بتناول كل التساؤلات ، الا أن حماس الحاضرين أظهر مدى الاهتمام بما أثير فى شتى جوانب الموضوع •

وقدمت الدكتورة / ماجدة صالح بحثا عن الغوازى فى مصر حظى باهتمام خاص من قبل المشاركين وظهر تقديرهم لما جاء به من معلومات جديدة حول موضوع يحيط به الكثير من الغموض ، ويشجع الدارسين على المزيد من البحث فيه ، وطلبوا نشر البحث فى مجلة الانثروبولوجيا **(Journal of anthropology)**

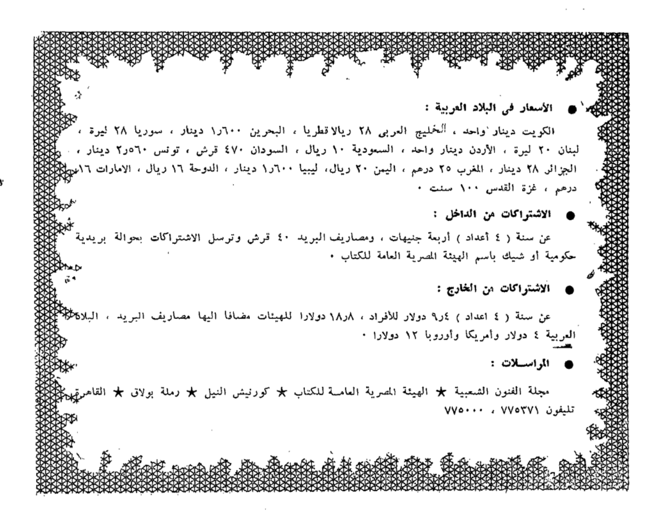
وقد استهلت الدكتورة ماجدة صالح بحثها بمقدمة حول الرقص المعروف « بالرقص الشرقى » وهو شكل من أشكال الرقص الخاص بمنطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا ، وهو ذو تقاليد أشمل وأكثر انتشارا ، ومن خواصه المميزة تشكيلات مختلفة (للحركة المفصلة) لمنطقة الحوض التى نجدها منتشرة من المغرب الى فارس، ومن التركستان حتى اليونان الى شمال الهند على أساس أنها تقليد عريق يتسم بالتنوع والثراء فى تلك المناطق ، ويمكن تصنيف رقص الغوازى المميز ضمن هذا التقليد •

وقد استدلت الباحثة المصرية بأوصاف للغوازى من كتابات ومؤلفات القرن الماضى والقرون السابقة له ، وتناولت مظهرهن ورقصهن واسلوب حياتهن وتقاليدهن الخاصة ، وأوضحت الفرق بين « الغازية » و « العالمة » ازالة للخلط الذى كان سائدا ــ وما زال ــ بين المفهومين ، وأعقبت ذلك بعرض جزء تاريخى عن أصول الجماعات الغجرية فى هجرات من الهند بدأت فى القرن الخامس الميلادى ، واحتمال دخولهم الى مصر فى ركاب الحملة العثمانية ومدى صحة ادعائهم الغريب بأنهم « برامكة » مع توضيح صلة العائلة البرمكية بالهند •

وقد ساقت مجموعة من المسميات المختلفة التى يعرف بها الغجر مع شرح لها فى بلاد مختلفة، فى تركيا وبلاد أوروبا ومصر وشمال أفريقيا ، واختتمت عرضها حول الوضع الحالى لهذا النوع من الرقص ثم ركزت على رقصات « بنات مازن » بالأقصر ،وهن من جماعة (النور) كما استعانت

فى ذلك بالشرائح الفيلمية الموضحة أثناء المحاضرة التى انتهت بعرض عينة حركية لرقص « بنسات مازن » من خلال شريط سينمائى وفى النهاية أجمع منظمو المؤتمر والمتخصصون والمشتركون على أهمية انعقاد مثل هذا المؤتمر ، وأشارت الدكتورة دونين الى أنه يعد أول مؤتمر عالمى يتناول الرقص الغجرى ، واتفق الجميع على ضرورة الاستمرار والاهتمام به من خلال الدراسات العلمية الجديدة والمؤتمرات والندوات والمهرجانات ٠

وقد كلفت الدكتورة دوريس لاين بتقديم تقرير تفصيلى عن المؤتمر ونتائجه الى المركز العالمى للمسرح مع بحث امكانية نشر ما قدمه المتخصصون فى مؤتمر كووبيو من أبحاث مختلفة ٠



● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ٠

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

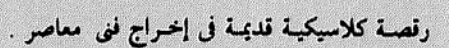
● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ اعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا ٠

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠







د. عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية يهنىء ساتشن شانكر رئيس الفرقة وراقصها الأول



رقصة « فريق العزيزة » من إقليم البنجاب ، وهى رقصة جماعية .

رقصة كلاسيكية قديمة فى إخراج فنى معاصر .





د. عصمت عبد المجيد والسيدة قرينته مع أعضاء فرقة الرقص الهندى فى مسرح الجمهورية بالقاهرة .



محمد عزت فى دور «الملك أبو ست الحسن» ويوسف اسماعيل «الشاطر حسن».

الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى

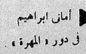
من نشاطات الثقافة الجماهيرية فى الاحتفال بشهر رمضان المبارك كانت عروض الفرق الشعبية إحدى الظواهر التى ميزت هذه النشاطات الفنية، التى واكبت معارض الفن التشكيلى والحرف البيئية، والعروض الشعبية العامة للثقافة الجماهيرية.



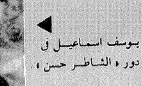




أمانى ابراهيم



فى دور «المهرة».



يوسف اسماعيل فى دور «الشاطر حسن».

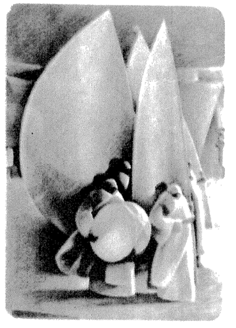


الطرق على النحاس فى أعمال فنية حديثة من معروضات فنانى الثقافة الجماهيرية بالحسين .



الفنون التشكيلية والبيئة

من معروضات الجمعية الأهلية للفنون الشعبية .

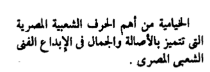


الموكب الصوفى للفنان سيد سعد الدين



الحصان ولعبة التحطيب من أعمال الفنان سيد عبد الرسول .

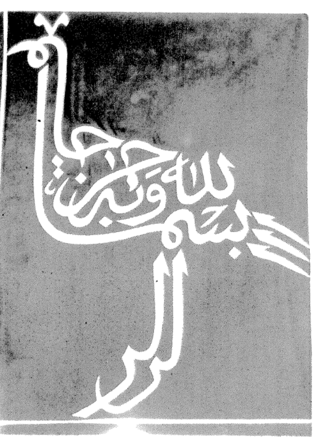


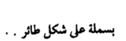


الخيامية من أهم الحرف الشعبية المصرية التى تتميز بالأصالة والجمال فى الإبداع الفنى الشعبى المصرى .



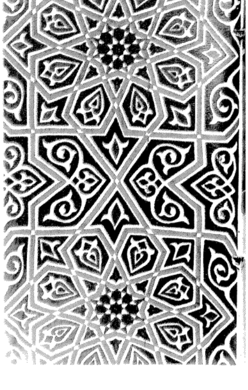
اثنان من صبية الحاج سيد طنطاوى أثناء تنفيذ العمل .





بسملة على شكل طائر . .

استلهام التراث المصرى فى أعمال الخيامية .

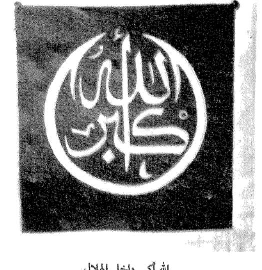
الحاج سيد سيد طنطاوى من أشهر فنانى الخيامية التقليدين

الزخرفة الهندسية سمة . . أساسية فى أعمال الخيامية التقليدية وفى الصورة جزء من « الترك » تظهر به الزخارف الهندسية كنمط متميز فى فن أشغال الخيامية .

استلهام الحياة الشعبية فى أعمال الخيامية الحديثة .



معايشة الفنان المصرى المعاصر لتراثه التقليدى هى فى واقعها الجمالى تحقيق لعملية التواصل الثقافى فى الإبداع الفنى ، وتعبير عن حيوية التراث وأصالة المأثور .



الله أكبر داخل الهلال



رجل يبيع أسماك وامرأة تشترى منه



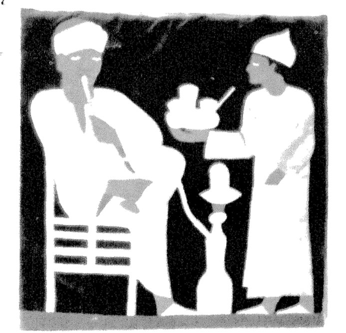
بائع العرقسوس



تنفيذ لوحات فرعونية جدارية على القماش فى احتفال الخيامية



بائع الفول



رجل يجلس على المقهى وصبى المقهى يقدم له الطلبات

الرقص الشعبي الصيني



رقصة التنانين والعنقاوات فى انتظار الحظ والازدهار



رقصة الطاووس



رقصة العرائس



رقصة الشبح تشونج كوى يداعب الخفافيش ▲

رقصة الأسد ▼



جداريات الحج

وداد حامد

جرت العادة عند معظم الأهالى فى البيئات الشعبية سواء فى القرى أو فى الأحياء الشعبية فى المدن ، أن يزينوا منازل الحجاج قبل عودتهم من الأراضى الحجازية بعد أدائهم لفريضة الحج ، فتطلى البيوت من الداخل والخارج كما تصبغ الأبواب والنوافذ . أما الواجهات فتزين بالرسوم الملونة والكتابات المعبرة عن هذا الحدث .

وتعتبر هذه الرسوم والكتابات الجدارية وسيلة للترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول كما انها فى الوقت ذاته تتخذ كوسيلة للاعلان عن قيام صاحب الدار بأداء تلك الفريضة .

وقد يقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات خطاطون من المنطقة يحترفون هذا العمل ـ بجانب أعمال أخرى ـ ويتلقون فى مقابل ذلك أجرا ، أو قد يقوم به البعض من أهالى الحاج أو اصدقاؤه ممن تتوفر لديهم القدرة أو بعض الموهبة فى الرسم والتلوين .

وسواء كان هؤلاء الرسامون نصف محترفين أو هواة فانه من الملاحظ من خلال معظم النماذج التى شاهدناها وقمنا بتصويرها انهم يبدعون فى التعبير وتشكيل وحدات رسومهم الجدارية ما بين وحدات مصورة أو كتابات تتشكل فى تنويعات جميلة ومعبرة .

والخامات المستخدمة فى تلك الرسوم والكتابات هى غالبا خامات جيرية وغراء ـ وقد تكون ألوانا زيتية أو أشباهها ، أما من ناحية الألوان فهى صريحة وزاهية .

من الملاحظ أن هناك الكثير من الكتابات والأشكال التى يتكرر ظهورها على حوائط منازل الحجاج . أما الكتابات المتعددة التى يتكرر ظهورها فهى تشير الى بعض الآيات القرآنية التى تتعلق بفريضة الحج مثل (واذن فى الناس بالحج أو (البسملة) .

وقد تكتب بعض الأحاديث النبوية مثل (ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة) أو (من زار قبرى وجبت له شفاعتى) .

وقد تكون الكتابة هى تلك العبارات التى تقال فى تلك المناسبة مثل (لبيك اللهم لبيك) أو (اللهم صلى على النبى) أو (ألف مبروك يا حاج) أو (حج مبرور وذنب مغفور) .

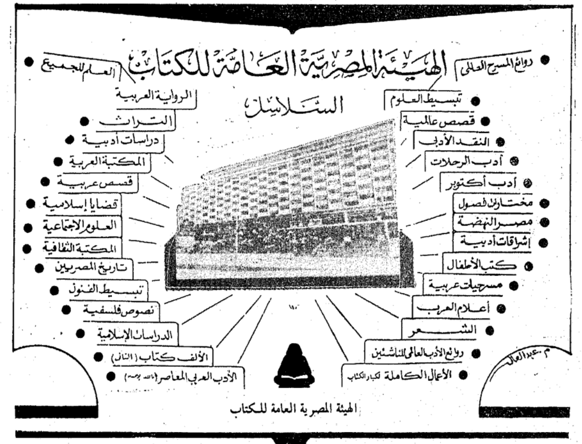
والرسوم أيضا لها أشكالها المتعددة . فقد تصور مشهد الكعبة المشرفة وعليها الكسوة الشريفة ، أو تصور مقام النبى (صلعم) أو غار حراء أو عملية ذبح الفداء . كما يتكرر رسم وسائل المواصلات التى يتخذها الحجاج للوصول لمكة المكرمة سواء كانت وسائل قديمة أو حديثة مثل الجمل والقطار والباخرة والطائرة .

وهناك أيضا من الوحدات الزخرفية الأشجار الخضراء المورقة وأصص الزهور بألوانها الجميلة

وهذه غالبا وحدات توضع لاستكمال الجانب التشكيلي ٠

ومن الرسوم الشائعة والتى ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج تلك الرسوم التى تمثل المحمل وهو محمول على ناقة يقودها جمال وقد نرى خلفه موكب الحجاج وقد نراها بدونه ٠

ولفترة طويلة مضت كان ملوك مصر وحكامها يرسلون كل عام الى مكة محملا يحمل صرتهم وهداياهم بالاضافة لكسوة الكعبة ٠ وكانت تلك الهدايا توضع على جمل يزين بأفخر زينة ويسير أمام ركب الحجاج فى موكب عظيم ٠ وكان الاحتفال بدوران المحمل وطلوعه وعودته من أكثر الاحتفالات التى ينتظرها الناس جلالا وكان للمحمل ذاته قداسة خاصة لدى جميع المسلمين ٠



نصوص من فن الموال

جَمَلْ ومَجْروُحْ .. وتحتْ الجِدْ مدَّارِى
لا الجملْ قَايلْ آه ، ولا الجمَّالْ بيه دَارِى
الجَملْ شَايِلْ حِمْلُه ، وفَايِتْ عَلَى خِصْمهُ ومدَّارى
يَادِى زَمَانْ العَجَبْ !!
دَارِى عَلَىْ بَلْوتَكْ .. يالْلِى اتْبَلِيتْ دَارِى
دا الحقْ خَايِفْ مِنْ البَاطِلْ .. ومدَّارِى

* ● *

غَزَالْه بِدَلالْ ، بِتِبْكِى بختْها المَايِلْ
اكْمِنها أَصِيله .. يَا خسَارَهْ الزَمَانْ مَايِلْ
والمَالْ ميَّال .. الله ينْعَل المَايِل
أنَا أعْمِلْ ايه لا بُوهَا شَافْ المَالْ ، وِوَدْعْهَا
جَتْ تِضْرَبْ الرَمْل .. فاكره الرَمل ينفَعْهَا
إتْخَبِلْ وَدَعَهَا .. ولَقَتْ بختَهَا مَايِلْ

* ● *

عَايِزْ مِنْ عَايِزْ .. مَيْصحَّشْ يكُونْ عَايِزْ
إخِصْ عَليك يَازمَنْ .. مَا بتدِيشْ لِلعَايِزْ
لو ادَّيْتلُه يُومْ .. بِيصْبَحْ تَانِى يُومْ عَايِزْ
فُوتْ عَلَى عَدُوكْ لابِسْ زينْ
ما يعْرَفْشِى إنْ كَانْ مَعَاكْ .. أو عَايِزْ
كُلْهَا بالمَلَحْ .. وَلاَ تُقولْشى للخَسِيسْ عَايِزْ

– جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت .

– الراوى : محمد توفيق خلف الله – الفاوية – أبو مناع مركز دشنا – ١٩٨٦ .

أنا صاحبت صاحب وكنت على الزمن وياه
مشى فى طريق الوفا أخلصت أنا وياه
وجبت صنف العيش بالملح كلته معاه

صاحبى صاحب صاحب نسينى ياناس وتركنى
قلت له : ليه يا صاحبى بعد العشرة تتركنى
قال لى : خلاص ، حكم القدر وده حكم مش فى ايدى
أنا قلت : يا تاجر الملح ماتقولشى يا ملح يا رشيدى

يا تاجر الملح سمى الملح ما تمرشى
عاشرت ناس أكلم زادى ما تمرشى
وزرعت نخل الوداد يطرح تمر ما تمرشى
أصل الخسيس مهما هاتعمل معاه برضه ما يتمرشى

★★★

غريب بكى وناح وقال : ميتا الدموع تنشاف (١)
ويروق قلب الغريب ، من ألم الدلال انشاف (٢)
الراجل الجد فى الغربة يصون عرضه
تبقى مشيته جد ، ولا حدش يهون عرضه
والحى برضه على طول الزمان ينشاف (٣)

★★★

أمانه يا طبيب تعال شوف جرح العليل وبكاه

(★) وياه : معه ، وجبت : أحضرت ، وده وهذا ، مش ف ايدى : ليس بيدى ، ماتقولشى لا تقل ، ماتمرشى (١) : أى أطلق على الملح اسما يتعلق بنتيجته وليس بمكانه ، ماتمرشى (٢) : أى لم يفد ، ماتمرشى (٣) : لم يطرح تمرا ، ما يتمرشى لا يفيد معه شيء .

(١) متى الدموع تجف .

(٢) قد شفه ألم الدلال والغربة .

(٣) أى يرى ، وهى صياغة شاعرية للقول السائر « مسير الحى يتلاقى » .

دمعه سال غرق الفراش ، وبكاه
أوصيك ياخال ، أوصيك ياعم
صاحبك اللى ما ينفعك وانت على الفراش عيان (١)
وقت الممات قوله يوفر دمعته وبكاه

★★★

أمانه ياطبيب القلوب بالليل ما بنامشى
والنوم جفانى وحتى الأكل ماباكلشى
وبقالى مده طويله وأنا نايم على فرشى
قالوا لى نجيب لك طبيب أنا قلت ما أعرفشى
ماجه طبيب القلوب ، كشف عليا وقال لى ماتخافشى
دواك عرفته يا كامل (٢) وانت كنت ماتعرفشى
قلت له فين الدوا ، واللى توصفوا يمشى
دواك تزور النبى قوم يللا ماتنامشى
أنا قلت أزور النبى لو ع القدم هامشى
أنا لما رحت الحجاز للهاشم القرشى
ودخلت يابا المقام ورفعت فيه رمشى
وجدت الروضه الشريفه جمالها ما وصفشى
ياللى أنت قلبك بذكر النبى مشغول
قوم انفق المال على زيارته ماتبخلشى

---

(١) مريض وعليل .

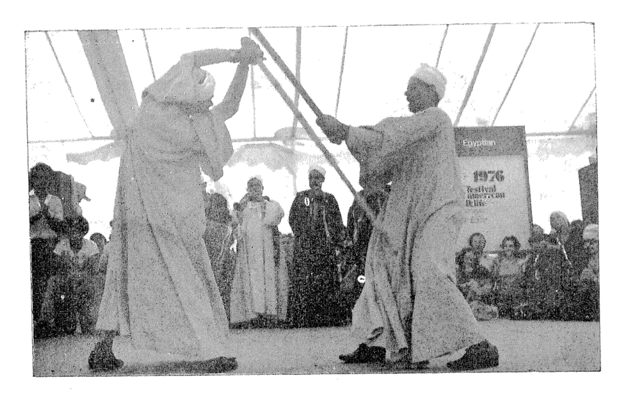
(٢) الرواية : كامل عبد الرازق حباس ـ قرية الرقة الغربية ـ العياط ، ٣٠ سنة ـ فلاح ومنشد دينى . وقد ذكر اسمه بالموال كعادة المنشدين فى ذكر الأسماء ضمن مواويلهم .

من فنون الرقص الشعبى المصرى (اللعب بالعصا)

لعبة التحطيب

تبرز فيها مهارة وفتوة اللاعبين ، أو كما يقول الشاعر الشعبى

(أنا ولد زان يلعب ٠٠ يلعب بالحطب والزان)





sein in Cairo where the people enjoyed dif-
dan in the pavilions at the Quarter of al-Hus-
sents some of the activities held during Rama-
ferent kinds of folk-arts. He speaks also of the folk show «Al Shater Hassan» performed by the troupe of Folk artists on the stage of Wikalet Al-Ghouri and presents a criticism in which he compares the show with the text of the folk-tale.

Mr. Mohamed Adel Nada attended the Seventh Gallery of the National Association for Fine arts in the centre of arts at Zamalek. It included a number of artistic works that were inspired by the Egyptian environment.

Mr. Mohamed Hilal gives in «Tour of Folklore» an account of the celebration carried out by the Indian Embassy in Cairo on the Occasion of the 40th anniversary of Indian Independence.

Mr. Shams al Din Musa spoke of the celebration of Bagdad's Day as well as Baghdad's Symposium for folklore.

Dr. Magda Saleh presented a report about the International Conference for the gypsy dances, held in Finland. Egypt took part in this conference by submitting a theme about the «ghawazi», written by Dr. Magda Saleh.

The Editor

Dr. Abdel Hameed Yunis, through displaying the numerous subjects, in these studies, gives stress to the importance of laying plans for serious scientific studies in the field of arabic folklore. He says that every scholar. specialized in a particular field of folklore, should concentrate to record its constituents and characteristics, so that we may be able to find out the features of our culture and civilization. He hopes that the Arab reader will have a book similar to that of «The American Folklore», which includes the product of the works and views of Arab folklorists.

The Writer Aladdin Waheed poses one of **the most important questions, concerning the literary heritage, in general, and the folk tradition, in particular.**

To what extent is the writer legally free in displaying and analysing the literary heritage ? This question is posed after the recently published study of the poet Taher Abou Fasha, concerning the book entitled «**Hazz Al-Quhouf fi sharh Qasidat Abi Shadouf**». This study bears the same name, annexed with the Words «display and analysis.» Mr. Aladdin Waheed is of opinion that the poet, in his study, violated the rules, observed in dealing with a text from the literary heritage. First he published his study under the name of the original book, which is not, at the present time, available to readers in the libraries, without pointing out to the fact that his study is not the original well known book. And secondly the poet believes that modern and contemporary writers have the right to modify the literary heritage, in the manner, which they judge to be suitable. After refuting this assumption, the writer comes back to the study, prepared by Mr. Taher Abou Fasha and says that it is confusedly written, because it omitted details, which should have been left intact. Moreover he says that the study, entitled «Hazz al-Qu**houf**» is devoid of the most important features, concerning speaking of taxes imposed during the Ottoman period. Instead of displaying the book «Hazz Al-Qohouf», in the light of folk conceptions and people's culture Mr. Abou Fasha refers to sources, which have no connection with these folk conceptions and the literature which interprets them. This is due to the fact that he did not seek for the connection of the style of Yussef Al Shirbeeny with the heritage of common people and the development of their dialect. He did not search also for the difference between his own vision and that of other writers who dealt with jesting and humor in Middle Ages. This important matter was noticed by **Dr. Shawhy Deif** in his book entitled «Jesting in Egypt», Mr. Ahmad Ameen in his book «the dictionary of the Egyptian customs, traditions and expressions, and Dr. **Abdel Lateef Hamza,** in his book «**The rule of Karakoush**». Mr. Taher Abou Fasha pointed out to the fact that the book «Hazz Al-Quhouf, was treated with unjustice, but he, with this study contributed to treat it with excessive injustice.

The writer Ismail Gabr presents a review of the book entitled «Labanotation» by Anne Hutchinson, dealing with the analysis and recording of the movement.

The book is named after **Rudolph Laban,** who was interested in the study of movement, and realized a systematic method to use a certain notation which was named after him. The book contains twenty eight chapters, besides the introductions, in addition to six supplements. It is one of the most important basic reference books, which is specialised in the movement and its continous historical development. Among the introductions, included in this book, there is a foreward by George Blanchien the renowned American choreographer, in which he extolled the role played by Laban by analysing and recording the movement. After a comprehensive study of the movement, the author proceeds to give various details concerning the application of the rules prescribed by Rudolph Laban.

In this issue Mr. Abdel-Aziz Rifat pre-

mes of artistic formation, must occupy a spacious field in children's musical education.

The writer presents specimens of the artistic works, achieved in this field, and points out, in particular, to the great work done by Mrs. Bahiga Rasheed, who collected and recorded a number of children's Songs. He also gives stress to the attempt of the Russian composer **Blasinian** to turn the book of Mrs. Bahiga Rasheed into eighty pieces, which can be played on piano. He demonstrated the great role played by **Mr. Gamal Abdel Raheem** in the field of composing pieces of music for children being inspired by the genuine Egyptian folk melodies in composing new artistic works.

The article, with the examples of musical pieces, included in it, is a call for taking care of the Egyptian child's music, based on folk music. The writer is of opinion that, without this, the educational process will not be complete in the field of rearing musically the Egyptian child.

The next study, about the !folk chinese dance», by Dr. Ghobrial Wahba, takes us to the world of movement and rhythm, to overlook one of the oldest arts which man knew, on the one hand, and one of the oldest civilizations, which had a considerable effect on the human race, on the other. Therefore it is natural to begin the study with an introduction about the role, played by dance in the ancient civilizations and societies, like the civilization of pharaonic Egypt and the Greek civilization. He then points out to the important position which the dance occupies in the formation of the civilization of the Chinese People's Republic, tracing the historical beginnings of the «dance of the six eras», which is considered one of the oldest Chinese dances, as it goes back to the eleventh century B.C. He then proceeds to our present time.

Dr. Ghobrial Wahba, in a docile style, deals with the archaeological discoveries which assert that the art of dancing in China goes back to the Modern Stone Age and Dr. Ghobrial Wahba speaks of other dances, which prevailed in the reigns of certain chinese dynasties and the music bands, established in these times. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important modern pioneers, who devoted themselves to studying and discovering a chinese theatre for folk dances. He also displays the most prominent dances in this period, and points out to the fact that after setting up the Chinese People's Republic there was a tendency to maintain the folk dances and rearrange more than two thousand dances from 1949 to 1966, became later the basis of the book entitled «The Folk National Dance», which was the first book of its Kind in the history of the chinese dancing. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important dances and folk shows, presented by the Organization of the Chinese Dance in many vestivals. He also deals with the subjects of some dances. He points out to the changes which occured to them, and which aimed at refining them and maintaining their genuine traditional folk character. in order to combine the vigor of content with the beauty of form.

Prof. Dr. Abdel Hameed Yunis contributes to the magazine with a review of the book entitled «The American Folklore», translated into Arabic by Nazmy Luqua. It aim at revealing the collective features of the characters on the American continent, which includes racial communities of different origins.

The book contains a number of studies which deal with American folklore.

The subjects of this folklore are diversified owing to the variety of natural environments and racial origins in the American continent. Dr. Abdel Hameed Yunis draws our attention to the fact that these studies are not merely a summary of observations or analytical studies in a certain field of folklore, but they draw the attention how study of folklore may help in developing folklore and rendering it submissive to the requirements of modern time. It is a question which involves the interest of many contemporary folklorists.

in the quarter of *Khiamiya* in Cairo which is one of the oldest quarters, distinguished with its Islamic character.

Dr. Medhat Al Gayyar, in his study entitled «Celebration of Consolation» deals with a new field of interest of the magazine, thanks to the remarks of our dear readers, who demanded to take care of the artistic forms, which depend basically on folk elements, and to attempt to evaluate these works in their relationship with folklore.

In his study, **Dr. Medhat Al Gayaar,** introduces the first dramatic text, specially written to be played. It is one of the consolation texts which deals with the tragedy of Al Hussein's murder. The text is called «the tragedy **of Kurbala», «the tragedy of Al Hussein», «the passions of Al Hussein», and «the martyr of martyrs».**

The writer sanctions a text, prepared by Dr. Mohammad Aziza, taken from a French text, translated from an English text which in turn relied on Persian and Arabic texts and manuscripts. Dr. Al Gayyar chose this text because he is of opinion that it benefited from the general framework of the renowned historical incidents, and employed the techniques of the theatre for folk celebration. This choice presents a double problem, because the text is translated from French and English languages, on the one hand, and because it is the summary of many texts, which were dramatically prepared, on the other. Hence we have numerous texts which are chosen and interwoven in a single text. Therefore the writher finds that it is necessary to deal with the «technique» employed in the text, in general. Then he deals with the content, incidents and characters, as being interturned units, through which he studies the notion of consolation and its moral and aesthetic ideals. For this purpose he chose the second section of the book, concerning the «passions of Al Hussein», as being the section which is full of conflicts, incidents and movement, in addition to the fact that it relies on the dialogue. It is contrary to the first and third sections which rely on quotations. The writer points out to the first section as being the historical, psychological, and religious background of the text. He also points out to the third section, as being a continuity of the folk conception of the myth.

In the second section, to which **Dr. Medhat Al Gayyar** confined his study, he deals with the dialogue, symbol, miracle and plot, to gather all the threads, in order to realize the prophecy which predicts the destiny of the murder of Al Hussein. These gather once again in the acceptance of Al Hussein to meet his fate. The writer then proceeds to draw out that the archetype of the «**redeeming hero**» or the «**saving hero**» was portrayed in a popular figure, in this section, dealing with consolation. He asserts that we are in the presence of a folk text, written to be conformable to a special folk conception of religion, caliphate and swearing fidelity to a sovereign. It is adressed to the public on an occasion having a special character and social, political, artistic and psychological functions.

Dr. Al Gayyar concludes his article by posing a question which is worthy of by being examined, and which is connected with the fundamentals of the Arab theatre and its connections with folk traditions. It is a contestable question, which still needs discussion.

Anyhow Dr. Medhat Al Gayyar is of opinion that this text is the first folk text which assumed the dramatic form before we found out the dramatic text in our Arab literature. It is also the first text in the history of the Arab Islamic theatre.

The writer Mohammad Abdel Wahab Abdel Fattah presents a study about «the folk melodies and rearing musically the child». He demonstrates the artistic efforts, which were exerted, and are still exerted, in this important field of rearing the Egyptian child.

In this study he asserts the importance and necessity of the folk melodies, and says that these folk melodies, in their modern fra-

and **Vunt.** He is of opinion that they treat the tales by classifying them into some categories, which are not methodologically defined. He then proceeds to criticize the classification of **Volkov** who adopts the classification of tales according to the subject with which they deal. He does not disregard the classification of folktales by **Antti Aarne** and the mistakes which he made, and which do not lessen the value of this great work, although it did not decisively solve the problem of classifying the folktales. The author asserts that the classification does not follow the description, but what matters is the description, wich takes place in accordance with a plan, previously made for the classification. He is of opinion that the skeletal study of all the phenomena of the folktale is the necessary condition to study it historically. The study of the obligations, imposed by the form, conducts the study of the obligations imposed by it. The only study which fulfills these conditions is that one which reveals the laws of structure and it is not the study which provides a superficial list of the formal processes in the art of the folktale. In fact Mr. Abdel Hameed Hawwas and Miss Soheir Fahmy, by translating this valuable book, which represents a landmark in the history of the folk studies, render a great service to the Arab reader and we hope to introduce the complete chapters of this book, to be available to our readers.

The folk text presented by **Mr. Mohammad** Hussein Hilal is a long folktale. It is **about the daughter of a fisherman who died and left her a treasure, which the thieves tried to steal through trickery.** The girl took notice of that matter, and asked their chief to go to a certain person to bring her his tale. She promised to marry him if he managed to do that. He went to this person, who in turn, sent him to another, and so on till he finally returned to the girl, after learning a great lesson, and getting rid of many evils, hidden inside him. He finally went away, leaving her alone. Within the tale, called «the frame», a group of tales, told by the persons, whom the chief of the thieves met is created and from each tale a preaching, which is the result of a certain experience, is drawn out.

Mr. Mohammad Hilal took care of presenting the tale as it was collected through fieldwork. He explained the ambiguous words and commented upon them so that the folktale might be available for students as a folk material which could be examined from different points of view.

The study of **Mr. Tareq Saleh Saeed** is about the art of making tents, known as «Khiamiya». In his historical introduction he deals with the roots of this old folk art. He displays the origin of the word «Khiam» by looking into the dictionaries and encyclopedias. He speaks of the method used in decorating the canvas of the tents by embroidering it with material. He says that it can be traced to Ancient Egypt as f.e. there are some pharaonic dresses, ornamented with ribbons, like the garment of **Tutankhamen,** preserved in the Egyptian Museum, as well as some variegated belts, which go back to the New Kingdom. The writer passes from the pharaonic period to the Greek period, then the Roman Period and arrives to the Islamic period. He deals with the emblems and a certain method of embroidery ascribed to a city on the caspian Sea. He pointed out to the characteristics of this method of embroidery, distinguished with its drawings and ornaments. It became widespread in Iran, in the eighteenth century. After pointing out to the inns and Khans in Cairo the writer proceeds to his fieldwork, demonstrating the steps followed to carry out these different ornaments and drawings in making the «Khiamiya». He speaks of the raw materials, employed in this craftsmanship, and the Kinds of ornaments and colours used in it, and their relationship with the notion of decoration. He deals also with the kinds of tents and similarly produced products.

Mr. Tariq Saleh concludes his article by giving the definitions and idioms, circulating

enjoys the physical and the intellectual skill, and is characterized with strength and intelligence. This means, as Mr. Farouk Khourshid says, that heroism is no longer representing the ideal of the community, i.e. the Knight, but it represents one of the common people, who takes vengeance for what he suffered from injustice and oppression by acting in an intelligent and cunning way. This makes the common people pleased with his skills as they combine mocking at the enemy, and triumphing over that enemy. Moreover he gives practical explanations to assert what he says.

Mr. Farouk Khourshid concludes that our folk legends are full of complete and valuable constituents for comedies and tragedies. The writer poses a question which is worthy of discussion. We ask the scholars to give their opinions about this matter. This study leaves the door wideopen for creation and inspiration. We ask the playwrights to reread this rich heritage and look into it, as Mr. Farouk Khourshid did and is still doing.

Next study deals with the book entitled «**Morphologie du conte by V. Propp, which is one of the most intellectual works, that contributed to formalize a new stage in the studies of folktales. In this study Mr. Abdel Hameed Hawwas, in collaboration with Miss Soheir Fahmy translated this important book, in the field of the study of folktale.**

Mr. Abdel Hameed Hawwas gives a brief note about the scientific climate, which prevailed in Europe and Russia, at the end of the nineteenth century, in the study of human phenomena. He indicated how V. Propp combined, in his book, the two methodological projects that prevailed during this period, sanctioning the main notion that lies concealed behind them. The translator does not disregard to point out to the misestimation that pursued the work of Propp, whether in his country Russia, in 1928, or in other countries in the late fifties and mid sixties, when it was translated into English, French and Italian languages. He does not disregard either to point out to the fact that some critics in the Arab countries dealt with that work, without giving a complete translation of it, attaching it to the structural current at one time, and to what they called the morphological current at other times.

The translator gives the reasons why he deferred the translation of this important book and indicates how he translated it, in collaboration with Miss Soheir Fahmy from the French version, and revised it from the English version of the same text.

«Morphology of the tale» is, in fact, an indispensable book for the scholars who are specialized in the study of folklore, in general, and the study of folktales in particular. Hence the translation of this book by Mr. Abdel Hameed Hawwas, and Miss Soheir Fahmy, presented to the magazine, is very important, and we shall publish it in the following issues.

The «Morphology of the tale», after a brief introduction, deals with the origin of the word «morphology» which means the study of the forms. He says that the study of the morphology of the tale can actually be done, in an accurate way, similar to that used in the study of the morphology dealing with the form and structure of organisms. This is absolutely true in regard to what is called «the amazing tales» The author then deals with the problems and obstacles which he faced when writing his book and shows how he overcame them. In the first chapter of this book he demonstrates the problem, which faces the study of the folktale and sees that it is a methodological problem.

In that introductory chapter he tries to shed light on the attempts to classify the folktales and asserts that the accurate classification is considered the first step to the practical description of the tale, to know its essence. The accuracy of the study depends on the accuracy of the classification. V. Propp enumerates the mistakes included in the classifications, existing in his time, made by **Avanasiev**

the most renowned scholars of this school such as **Andrew Lang, Mccloch, Taylor,** and **Sir James Frazer.** He displayed the most important works of those great scholars in the fields of folklore, in general, and in the field of the study of folktales, in particular.

Then he deals with another school which had a great influence on the history of folklore and still has influence on it. It is the Finnish school, which adopted the historical and geographical method in the study of folklore. He gives stress to the most important achievements of this school. Specially in the field of the folk narrative. He also gives the history of a group of the most Prominent Finnish folklorists **(Elias Lannrot, Kaarle Krohn** and **Antti Aarne).** He showed their efforts, and displayed their works, studies and researches, specially those dealing with the «**Kalevala**», the famous Finnish epic, which was collected by **Elias Lonnrot.** He gives an account of the Index of Tale Types, prepared by **Antti Aarne** and **Stith Thompson** Mr. Rushdi Saleh concludes his study with some important remarks about these schools of folklore, giving us his presentation of the development of the science of folklore which relies on field work in collecting the folk materials, which pass from hand to hand. Then they are classified and examined.

The next study is about jesting and humorous attitudes in folk literature by Mr. Farouk Khourshid, who is one of the most prominent scholars, who devoted their energy to the study of Arab folk legends. He aimed at proving the originality of the arts of narration in our Arab tradition, in addition to his continuous effort to point out to the authenticity of the study of folk literature with its numerous kinds, in the same way as he devoted himself to it and excelled other scholars in it.

He begins his article with an adequate introduction, in which he deals with the term «jesting» explaining and analysing it. He believes that all what causes laughter, whether it is a verbal dissimilarity, a constitutional defect, an anomaly or an obvious contradiction to the ways of life, may be included under the term «jesting». He says that «jesting» is not the same in all cases, but it may be the result of many things which differ from each other in their causes and nature but they finally form the material of «jesting». **Mr. Farouk Khourshid** points out to the fact that Arab literature, in its different periods, knew many kinds of the components of the elements of «jesting» in poetry and in prose. He is of opinion that satire is a kind of «jesting», but it sometimes culminates in insulting and hurting others and instead of exciting laughter it excites hatred. Mr. Farouk Khourshid then proceeds to prose and points out to the anecdotes, scattered in books dealing with literature, commentaires and history. He finally speaks of the works, devoted to this purpose, among which he cites Kalila and Demna, etc...

Mr. Farouk Khourshid gives stress to the study of folk legends as being integrated folk works, in order to demonstrate the spirit of humour in them, starting with the legend of «**Antara bin Shaddad**», the legend of «Hamza Al Bahlawan», the legend of «**Amira That El Himma** as well as the legend of «**Al Zahir Bibars**» and ending with the legend of «**Aly Al Zeibaq**».

In this interesting study Mr. **Farouk Khourshid** underlines the importance of the secondary character — the assistant of the hero — in the said folk legends. This character is marked with intelligence, guile and ability to make tricks and thus generate jesting and create the funny attitudes, in order to ridicule the enemies of the hero, who is, unlike his assistant, distinguished with strength, seriousness and military skill. The two characters i.e. the hero and his assistant constitute an unity which is found nearly in every folk legend. This is an old tradition which began with the legend of «Antara» and continued to be found in all the following folk legends, till we reach the legend of «Aly Al Zeibaq. Here the two characters are combined and the hero

THIS ISSUE

Perhaps we feel once again, on introducing this issue, that we are indebted to our dear readers to whom we hope to give back their debt in full, because the last two issues were received with an enthusiasm, which excelled all what we expected. Hence we are very happy and anxious as well. We are very happy because we could gain the respect and confidence of new readers. We are anxious because we are hard upon ourselves and try to make every issue not less than that one, with which we recommenced publishing this magazine. Nevertheless we want to raise the level of the publication which we have achieved, being loyal and respect full towards our dear readers.

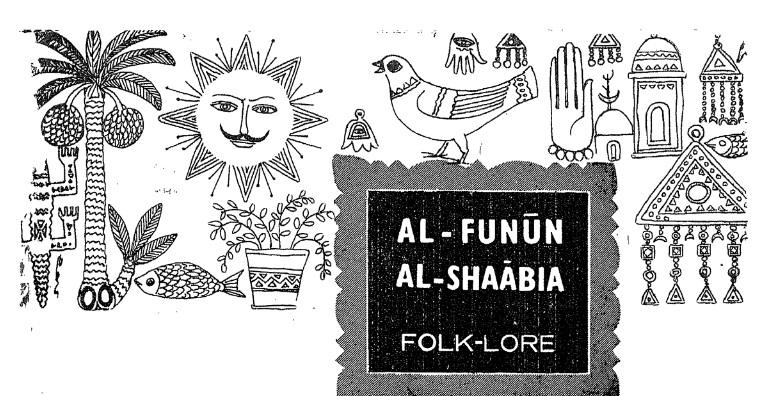
Considering this fact, we cannot express our joy when we came upon a collection of valuable studies, prepared by the late pioneer **Ahmad Rushdi Saleh** and which were not published during his lifetime. In order to give to the spirit of that great pioneer its due in full, and in order to satisfy our dear readers, who supported the magazine and preferred to enrich it with their remarks in their letters overflowing with love and encouragement, we asked the **Mrs. Rushdi Saleh,** to give us her permission to publish these studies. She kindly granted us this permission. Here we begin with introducing one of these valuable studies in this issue, and we promise to publish the other studies in future.

In fact, one of the reasons why we are happy, in the first place, **is that the late Rushdi** Saleh is regarded as a distinguished pioneer, **who devoted his life to folklore and contributed to pave the way** for the following generations of Scholars, with the pioneers professors Dr. Abdel Hameed Yunis, and Dr. Saheer Al-Kalamawi, and established the scientific centres, associations, and committees, which played a great role in establishing the originality of folklore through collecting the folk materials and studying them. He was the first director of the centre of Folklore in Cairo, which was the first scientific centre for folklore in the whole Arab World.

The first study published in this issue deals with some schools of folklore which have had a great influence on folk studies, starting with the romantic and mythological schools, founded by Grimm brothers in the nineteenth century. He displayed the most important theories, in which these two schools resulted and spoke of the most important objections and criticisms, expressed against these two schools **Mr. Rushdi Saleh** deals then with the development of folk studies and its relationship with the development of linguistic, historical and social studies, and he speaks of the definitions given to the myth, through the writings of **Max Müller, Sir George Laurence Gomme, Schwarz, Kuhn, Wilhelm Manhardt** and other scholars who concerned themselves with the study of the myth and established the mythological school. He then deals with the Oriental school or the Literary school, as called by Alexander Krappe, and which was led by the famous German Scholar **Theodore Benfey**, and speaks of what it added to the Mythological school. He gives stress to the Anthropological school, which contradicted many opinions given by the scholars of the Mythological school. He gives the names of

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
July, August, September, 1987 Cairo





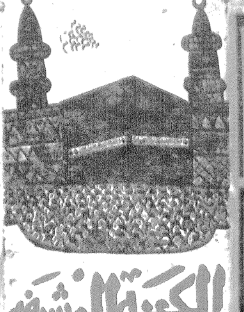
رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

AL-FUNUN
AL-SHAABIA

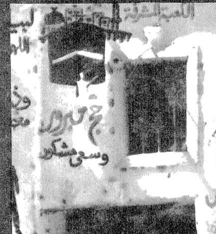
FOLK-LORE



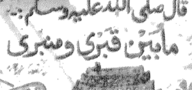


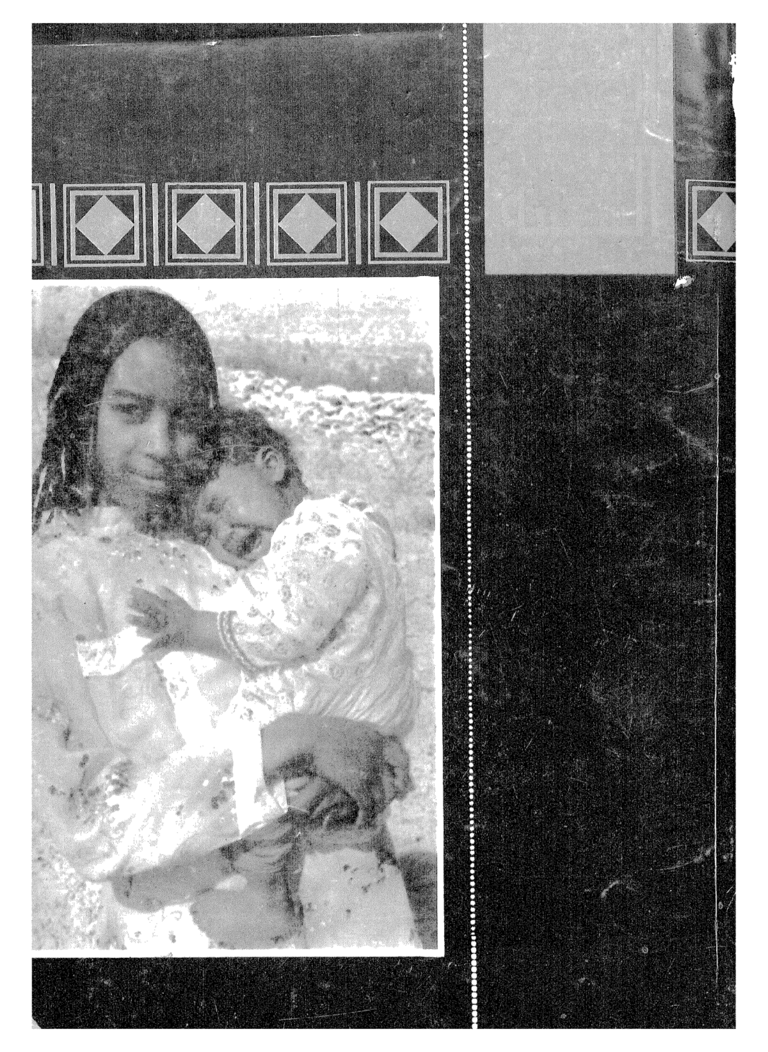
















الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الواحد والعشرون
أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ـ ١٩٨٧

فهرس

العدد ٢١ : أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٧

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

ـ صفية حلمى حسين
ـ محمد حسين هلال
ـ عبد العزيز رفعت
ـ جمال جبر زويل
ـ انتصار عبد الفتاح

★ صور الغلاف :

ـ صبحى الشارونى

● فتاة وسيدة من واحة سيوة

هذا العدد

ما زال كثير من قضـايا الفولكلور ، ومصطلحاته ، رغم التقدم الكبير الذى شهده العلم ، جمعا وتصنيفا ودراسة ، يحتاج الى اعادة نظر ، والى تحديد أكثر دقة خاصة فى مجتمعات كمجتمعاتنا ، تشهد الكثير من التغيرات على كل المستويات ، مما يستلزم بين حين وآخر ، أن يقوم الباحثون باختبار ما لديهم من مفاهيم ومصطلحات تتصل بالعلوم التى يقومون على أمرها ٠

وتأتى دراسة الدكتور/أحمد على مرسى عن « الأدب الشعبى العربى ـ المصطلح وحدوده » لتحاول أن تسهم فى هذا المجال ، انطلاقا من مقولة يتبناها كاتب الدراسة ويؤمن بها ، وهى أن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها ، وأشكالها الفنية الخاصة بها ، وأنه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوى أعناق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الآخرين ٠

وعلى ذلك فهو يرى أن جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئاتها ، واحترام المصطلحات التى يستخدمها أصحاب هذه المادة هو خطوة أساسية فى سبيل تحديد مصطلحاتنا العلمية فى هذا الميدان ٠

ويتناول الدكتور مرسى مصطلح الأدب الشعبى وحدوده فى كتابات مجموعة كبيرة من المتخصصين والمهتمين بالأدب الشعبى ، وأيضا الهواة ذوى النوايا الطيبة ، وذلك من خلال منهج تحليلى يهدف الى تبين الأسلوب الذى وفق به هؤلاء جميعـا بين خصوصية الثقافة العربية ، وعالمية الثقافة الانسانية فيما يرتبط بهذا الميدان ، ايجابا وسلبا ٠

وفى محاولة لاستيضاح معالم الطريق ـ الذى يقول **الدكتور مرسى** بأنه ليس بالأمر السـهل الذى يمكن أن يتم اعتمادا على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن يستعرض آراء هؤلاء الدارسين ومناقشـاتهم وقناعاتهم العلمية بتبنى تعريفات بذاتها دون غيرها للأدب الشعبى ، هادفا فى الأساس ، ليس الى مناقشة هذه التعريفات ، وانما الى رصد اجرائى لهـا مبنى على الاستقراء لامكان الخروج من ذلك بتعريف موحد لهذا الفرع من علم الفولكلور ، رغبة فى توحد الجهود العلمية بما يخدم ثقافتنا القومية ، ويخلص من ذلك الى العنـاصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة التى قدمها هؤلاء الدارسون ٠

ومن خلال تقـريره لمجموعة من الحقـائق الأساسية الجديرة بالنظر يقترح الدكتور مرسى تعريفين للأدب الشعبى يضعان فى اعتبارهمـا السمات الأساسـية المميزة له ، من أنه يعبر عن وجـدان جمعى ، وأنه متـداول سـواء مشافهة أو تدوينا ، متفقا فى ذلك مع **الأستاذ**

الدكتور / عبد الحميد يونس فى رفضه للمعيار اللغوى كأساس للتفريق بين ما هو شعبى وما هو غير شعبى ، على الرغم من أن أكثر الدارسين قد ركزوا على هذا المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم .

هذا وقد جاءنا والمجلة ماثلة للطبع نبأ رحيل أحد أعلام المهتمين بالفولكلور ، ودارسيه المتميزين ، خاصة فى مجال الفنون والحرف والصناعات الشعبية وهو **المرحوم الأستاذ سعد الخادم** .

واذا كنا باسم محبى الفولكلور ودارسيه وباسم مجلس تحرير المجلة ننعى هذا الرائد الكبير ، فاننا نتقدم الى أسرته بخالص عزائنا وفى الوقت ذاته — اعترافا بفضله — نعرض لبعض ما خلفه لنا من دراسات وبحوث . ولا شك أننا مدينون بالشكر والعرفان **لأستاذنا الكبير الدكتور / عبد الحميد يونس** الذى آثر أن ينوب عنا جميعا فى الكتابة عن جهود **الراحل الرائد الأستاذ سعد الخادم** ، تحية لجهوده ، ووفاء لما قدمه للفولكلور المصرى .

ويسهم الأستاذ الدكتور / محمود ذهنى فى هذا العدد بدراسته القيمة « **بين الأدب الشعبى وأدب الطفل** » التى تضع أيدينا على أهم المنابع التى يجب أن يستقى منها الأدباء والفنانون كتاباتهم وأعمالهم الفنية الموجهة للأطفال ، وهو فى سبيل ذلك يصنف الانتاج الأدبى العربى الى ثلاثة ألوان متمايزة هى : الأدب الرسمى ، والأدب العامى والأدب الشعبى ، وبتحديده للسمات والخصائص المميزة لكل نوع من هذه الأنواع الأدبية يخلص الى أن الأدب الشعبى هو هذا النبع الفياض كونه الأدب الذى يصل الى مجموع الشعب بكل مستوياته وطبقاته وأفراده ، أو بمعنى أصح — كما يقول **الدكتور ذهنى** هو الأدب الذى يختاره الشعب لأنه يعبر عن شعوره الجمعى العام ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة ، وعلى ذلك يرى أن أهم أسباب أزمة شبابنا المعاصر يتمثل فى حرمان أطفال أجيالنا الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التربوى ، بعد انشغال الأمهات والجدات عن تقديمه لأطفالهن فى شكل حكايات شعبية ، هى أساسا وقبل كل شىء يمكن ادراجها تحت « أدب الطفل » وغفلة الأدباء أو تقاعسهم عن تقديم البديل المناسب من تراثنا القومى — كما فعلت الدول المتقدمة — ونشدانهم العون من الغرب أو الشرق ، ترجمة ونقلا ومحاكاة ، غير مدركين أنهم بذلك يمكنون لثقافة مغايرة لتتمكن من وجداننا ، وتعصف بأسمى قيمنا ، ويرى اننا باحيائنا لتراثنا واستلهامه ودرسه وتقديمه كغذاء روحى لهؤلاء الناشئة ، نعيد للانسان العربى ثقته بنفسه ، واعتزازه بقوميته واعتصامه بقيمه ، فنمكنه بذلك من مواجهة المستقبل الملبد بغيوم الأزمات والتحديات ، غير أن ذلك — كما يقول **الدكتور ذهنى** — يتطلب عزما شديدا ، ونية صادقة ، وجهدا غير محدود . وقبل هذا وذاك يتطلب معرفة واطلاعا وثقافة وعلما ودراسة وبحثا ، ثم ايمانا بتراثنا وقوميتنا ومستقبلنا ، فالتراث الشعبى والدراسات الشعبية أمل المستقبل وجهد البحث فى هذا التراث يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والفنانين ليعطوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء .

ويتناول الأستاذ / صفوت كمال فى دراسته عن « العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية » مفهوم القيمة وطبيعتها ، وعلاقتها بالمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية ويشير الى أن كثيرا من هذه المأثورات لم يجمع بعد جمعا علميا ، وأن ما جمع منها لم تحدد بعد العناصر المكونة له ، أو يصنف تصنيفا دقيقا وفقا للطرز ، أو لواقع العلاقات التى تربط بعضه ببعض ، الأمر الذى لا يمكن معه استقراء مقومات ثقافتنا الشعبية دون النظر الى واقع الحياة التى عايشها مجتمعنا عبر حقب الزمان المتواصلة والممتدة بكل متغيراتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وبكل عوامل الاحتكاك والتداخل والتزاوج الثقافى التى أسفرت عن تكوين طابع متميز ، أو نمط خاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآنية .

ولا يغفل **الأستاذ / صفوت كمال** الاشـــارة الى اثر البيئه والطبيعه والبعد التاريخى والموقع الجغرافى على تكوين هدا الطابع المتميز للثقافه الشعبيه المصرية ، والذى جعـــل من بنيتهـــا التركيبية بنية سوية الشكل ، مصقولةالتكوين دعمدة التركيب ، كونها نتاج تراكماتوتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقـــائدية متعددة ، ويخلص الكاتب من ذلك الى نتيجة مهمة مؤداها أن مأثوراتنا الشعبية فى استيعابها وتمثلهـــا لهذه العوامل مجتمعة جنحت الى واقعية شديدة الالتصاق بحياة الانسان ومنفعته ، دون أية نزعة رومانسية حالمة ٠

وفى المام موسوعى بجوانب الموضـــوع يتنقل **الأستاذ / صفوت كمال** بين التـــاريخ والماثورات الحيه من امثالنا الشعبية ليدلل على قيمة عنصر العمل ، وعلى غائيته والعلاقة التكاملية القائمه بين التعبير الأدبى للأمثال الشعبية والخبـــرة الجماعية المكتسبة من تجربة الحيـــاة نفسهـــا ، ثم بين هذه الخبرة وبين أصحابها ، فالأمثـــال الشعبية هى محـــاولة فكرية لتجريد الواقع الى مطلق لاظهار المضمون من خلال مقولة محددة ، هذا التجريد للشـــكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهو الذى أعطى للأمثال فى كل مجتمع حيويتها واستمرارها ، بل هو الذى ساعد على انتقالها من لهجة لأخرى ، ومن لغة الى لغة ثانية ٠ ويرى **الأستاذ /صفوت كمال** ــ بعد ايراده للكثير من الأمثال عن العمل وتعقيبـــه عليها ــ أن حاجاتنا الى تدارك ما فى أمثالنـــا الشعبية من موعظة حسنة وتجارب انســـانية متنوعة هـــو أمر شـــديد الأهمية للكشف عن مجموعة القيم التى ارتضـــاها الانسان خلال تجاربه اليومية / التاريخية ، كما أن حاجاتنـــا الى الكشف عن القيـــم الجمالية فى ابداعنـــا الشعبى لادراك خصـــائص ومقومات ثقافتنـــا الشعبية هى عملية علمية وقومية تحتاج الى خبرات متنوعة تتكاتف جهودها من أجل مستقبل يرتبط بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها ٠

وفى هذا العدد أيضا يقدم لنا **الأســتاذ /** أحمد آدم ترجمة لفصل آخر من فصول كتاب « **الحكايات الشـــعبية** » لعـــالم الفولكلـــور الأمريكى الشهير « **ستيث طومســـون** » **حيث يعالج المؤلف فى هذا الفصل موضوعين مهمين، أولهما : عالمية الحكاية الشعبية ، وثانيهما : أشكال الحكاية الشـــعبية** ٠ فى القســـم الأول يتعرض طومسون لكل أشكال القص مركزا على الحكاية النثرية التقليدية (الحكاية الشعبية) التى تناقلهـــا الناس من جيـــل الى جيل ، أما كتابة أو شفاهة ، لذا فهو عند تحديده لمصطلح « حكايه شعبية » يجعله فضفاضا ليشـــمل كل أشـكال القصص النثرى المدون والشفاهى والمتناقل عبر السنين بطريقة تقليديه ، ويرى أن تلك الحكايات كانت تعتمد على مصـــادر موثوق بها حتى نهاية العصور الوسطى ، وهو ما تؤكده دراسة لمصادر تشوسر أو بوكاشيو، وكذلك المجموعـــات الكبـــيرة المدونة لقصـــص تختص بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا التى تتفق جميعهـــا فى كونهـــا تقليدية (مأثورة) ذلك أن الأصل فى الحكاية الشعبية هو تقليديتها ٠ وسيرورتها الشفاهية ، كما أنها مثل الأنـــواع الأخرى من الحكايات تتعرض للمعالجة بين أيدى الرواة ويتصرفون فيها عـلى مستويات عدة ٠

والجدير بالذكر أن الكثير من هذه القصـــص قد انتقل من شفاة الرواة الى المجموعات الأدبية مما يؤكد أن ليس ثمة ضرورة لأن تكون القصـــة الشفاهية دائما شفاهية حتى تتسم بالشعبية ٠

وفى القسم الثانى يؤكد **طومسون** علىضرورة الاهتمام بالمصطلحات التى يستخدمهـــا العـــامة لحكاياتهم الشعبية ، وأخذها فى الاعتبار عنـــد درس هذه الحكايات ثم بعد ذلك يأخذ فىمناقشة المصطلحاتالمستخدمة للدلالة على أنواع الحكايات الشعبية ، ويرى أن المصطلح الألمانى « **ميرشن** » هو المصطلح الغالب على النطاق العـــالمى ، لأنه المصطلح الأفضل والمتفق عليه تماما ، ولكىيدلل على صـــحة ما ذهب اليه ينـــاقش الكثير من المصطلحات المقابلة فى الانجليزية والفرنسية ، كما يناقش مصـــطلحات أخرى مثل مصـــطلح (**ملحمة**) و (**أســـطورة**) وغير ذلك ليخلص فى

نهاية الأمر الى أن الحكايات الشعبية فى تجاوزها لحدود العصر والمكان ، فانهـا كثيرا ما تتعرض للتحول الى صور مختلفة فى الأسلوب والهدف القصصى لأن بناء عقـدة الحكاية أكثر ثبـاتا واستمرارا من شكلها .

وكما وعدنا القارىء الكريم أن نقدم له ماتوافر لدينا من زاد علمى متميز تركه لنـا المرحـوم الرائد **الأستاذ / أحمد رشدى صالح** ، فان هذا العدد يشرف بأن يقدم جزءا من هذا الزاد عن « الطب الشعبى » . وهذه الدراسة فى الحقيقة جديدة ، حيث يقدم لهـا بمقدمة ثرية يعرف فيها بالطب الشـعبى ويحدده بأنه مجموعة من الممارسات التى يتوارثهـا الأبنـاء عن الأجداد والآباء لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة من الممارسـات الموروثة المسـتخدمة للوقاية .

وهو بذلك يقسم هذا النوع من الطب الى طب عـلاجى ، وطب وقائى . ويحدد أيضا بعـض المصطلحات الشائعة بين الدارسين والعامة مثل طب الركة ويربطه بالخرافة والشعوذة ، ويستعرض المسـميات التى تطلق على المعالج ، كالطبيب والحكيم والمداوى ، والصـورة التى ترسمهـا الثقافة الشعبية لهذا الطبيب ، من خلال المواويل والأغانى والأمثـال الشعبية ونصوص الرقى والتعاويذ .

كما يسرد لنا فى احاطة وشـمول ومعـرفة عميقة بهذا الجانب من جوانب الحياة الشـعبية الأمراض التى تقتضى تدخل الطب الشـعبى ، سواء كانت بدنية أو نفسية ، وكيفية العـلاج النفسى ، ووسـائله وأنواع العلاج البـدنى ، كالفصد واجراءاته ، والكى وضروراته .

وكما قدم لنا صـورة الطبيب يقدم لنـا صورة المريض ومسمياته تبعا لنوع المرض ، فهو العيان ، والمبتـلى والمجروح والعليل ... الخ وينتهى من ذلك كله الى تقديم قائمة بالنباتـات والأعشاب التى تسـتخدم فى علاج الأمراض المختلفة ، غير مغفل للبعد التاريخى المرتبط بهذه النباتات والأعشاب وغيرها ، كلما اقتضى الأمر ذلك .

يلى ذلك دراسة الأستاذ عبد العزيز رفعت « **قصة سـيدى الغـريب .. اضاءة على جوانب النص** » **وفيها يسعى الدارس الى الكشف عن كيفية تشـكل النص ، والعلاقات القائمة بين وحداته وشرائحه** ، ثم بين هـذه الوحدات والشرائح وبين النص ككل . ويركز الكاتب فى دراسته على طبيعة التقنية الشعرية الشعبية فى هذا الموال القصصى ، وذلك من خلال تعرضـه لبعض المشكلات التى يثيرها النص ، ومحـاولة حل هذه المشكلات وبيان دلالتها ، واتسـاق هذه الدلالات مع طبيعة التجربة دون حاجة الى التماس تفسيرات خارجة عن النص ، أو مفروضة عليه ، وذلك بشكل موضوعى ، يكشف عن ثراء النص وصدقه الفنى . ولعلنا نأمل أن يمدنا القراء بما لديهم من نصوص موثقة ، وسوف يسعدنا أن ننشرها لهم ، وبذلك نسهم جميعـا فى كشف الغطاء عن هذه الجوانب الثرية من تراثنا الفنى الانسانى .

ويتضمن العدد أيضا دراسة عن صـناعة السلال والأطباق فى النوبة أعدها الأستاذ رضـا شحاتة أبو المجد تناول فيها فنية صـناعة السلال والأطباق فى هذه المنطقـة والعـادات والتقاليد المرتبطة بها وبغيرها من المشـغولات الحرفية واستخدام هذه المشـغولات الفنيـة المتميزة فى النوبة فى تزيين البيوت النوبية .

كما احتوت الدراسة على نماذج من فنون الغناء والأدب الشعبى المتوارثة فى المجتمع النوبى ٠

وفى ختام مقاله يناقش الكاتب عوامل تغير واندثار الحرف الشعبية بمنطقة النوبة ٠

وعن العمل الروائى الأول **للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى « سيرة الشيخ نورالدين» يقدم الأستاذ / محمد السيد عيد** دراسته لمكتبة الفنون الشعبية تحت عنوان « **سيرة الشيخ نور الدين ، بين السيرة والأسطورة والملحمة** » مقدما لذلك بمقدمة نظرية يعدد فيها ملامح الاطار العام للسير الشعبية ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تطبيق هذه الملامح على الرواية ليوضح كم تبدو الرواية – من هذا المنطلق – سيرة نموذجية ، ثم يأخذ بعد ذلك فى توضيح البعد الأسطورى للرواية ، هذا البعد المرتبط بالشيخ نور الدين والذى يتجسد من خلال علاقاته بمظاهر الطبيعة وعالم الروح ، وفى استعراضه للجانب الملحمى للرواية فى بعديه البطولى والقومى يؤكد **الأستاذ محمد السيد عيد** على استفادة الرواية من السير الشعبية العربية ، ولتوخى كمال التقييم لا يغفل الدارس أن يتعرض لبناء الأحداث فى الرواية وبناء الشخصيات ومواءمة اللغة فى ارتباطها بذلك ٠ ومع اشارات سريعة لبعض الهنات البسيطة يسجل **الأستاذ / محمد السيد عيد** تفرد الرواية كعمل من الأعمال الفذة لم تشهد الساحة الثقافية له مثيلا منذ فترة ليست بالقصيرة ، كما يسجل العمل لمؤلفه بداية رائعة ٠

ويشرف هذا العدد بتقديم الدراسة المتميزة **للأستاذة الدكتورة ماجدة صالح** عن جانب من جوانب **الرقص الشعبى فى مصر** ، وهى الدراسة التى قدمتها الى مؤتمر كووبيو الذى عقد فى فنلندا فى يونيو الماضى ٠

والدكتورة ماجدة صالح تعد دراستها هذه تقريرا مبدئيا ، يهدف الى تقديم استعراض جزئى لمجموعة البيانات والمعلومات المتوفرة عن فئة من الراقصات الشعبيات ، ممن ينتمين الى جماعات قبلية يطلق عليهن فى مصر أسماء مثل : النور – الغجر – الحلب ، كما يطلق على الراقصات أيضا اسم « الغوازى » ، بأمل أن تثير المادة المتضمنة فى الدراسة مجالات بحث متنوعة حول هذه الفئة من الفنانات اللواتى يتعرض فنهن للزوال ، كما تأمل أن يتم تناول تاريخهن وخلفيتهن الاجتماعية ، الى جانب فنهن المتميز فى الرقص والموسيقى بالبحث والدراسة وأن يتم تشجيع الاستطلاع العلمى فى هذا الاتجاه ٠

وتضع الدكتورة ماجدة صالح رقص الغوازى ضمن تقليد فنى عريق ، متنوع ومنتشر ، يميز لونا معينا من الرقص ، عنصره المحدد مجموعة من الحركات المفصلة بمنطقة الحوض ، مما يجعله مختلفا عن معظم التقاليد التى تميز ألوانا أخرى من الرقص ، فضلا عن أن الاشارة الى فن هؤلاء الراقصات المصريات فى المراجع المتخصصة يفوق بكثير اجمالى ما ذكر حول أشكال الرقص الأخرى مع ثرائها وتنوعها ، هذا ويعود ذكر فن هؤلاء الراقصات فى المراجع الأوربية الى القرن السادس عشر ، فى حين أفاضت مراجع القرن التاسع عشر فى وصف زيهن ومظهرهن ورقصهن ولغتهن وأسلوب حياتهن ، وتحرزت كثيرا وهى تتلمس أبعاد أصولهن العرقية وحول تتابع سلالتهن منذ العهود الفرعونية، تتعدد النظريات حول هذا الأمر ، ويكثر الجدل ، غير ان الغوازى

ينسبن أنفسهن الى سلالة البرامكة ، تلك العائلة الشهيرة التى حباها الخليفة هارون الرشيد بعطفه ورعايته فى بادىء الأمر ، ثم قضى عليها بعد ذلك ، فى حين ترجح بعض الآراء أن هؤلاء الغجر «Gipsy» – كما يعرفون – قد وفدوا الى مصر فى ركاب الحملة العثمانية فى عام ١٥١٧ م قادمين من تركيا .

وتتعدد ألقاب الغجر فى بلاد الشرق التى يقطنونها ، فمنها : « زط أوجات »

(zutt or Jatt) ، سنجانا «Cingana» ،
نور «Nawar» ، كربات «Kurbat» ،
غربات «Ghurbat» ، غجر «Ghargar» ،
حلب «Halab» ، دومان «Duman» ،

ومهما يكن من أمر فان مجموعات غير قليلة من قبائل النور والغجر والحلب ما تزال تعيش فى مصر ، ومع الأخذ فى الاعتبار الأصل الهندى للغجر ، وهو الأمر المتفق عموما على صحته ، نلاحظ أن مفرد « نور » هو « نورى »، والذى قد يكون تحويلا لفظيا طبيعيا للاسم الفارسى للغجر « لورى – Luri » الذى كان يطلق على ساكن مدينة « الـAl-RuR» أو « أرو Arur» بالسند ، ويبلغ بعض المؤلفين الفرس والعرب – على السواء – حد الاعتقاد بنقل قبائل من الزط من بلاد البنجاب «Pnnjab» غربا ، بأمر الملك الساسانى « بهرام جور » (Bahram gur) وذلك فى القرن الخامس الميلادى ، ومنذ ذلك الحين بدأت هجراتهم المتوالية ولتعليل كلمة « برمك » قالوا باشتقاقها من الكلمة السنسكريتية «Parmak» التى هى زعيم أو رئيس ، مما يدعم الاستدلال على أن البرامكة بالفعل من أصل غجرى .

ومنذ فترة طويلة ونجم الغوازى التقليديين آخذ فى الأفول ، غير أن تقاليد رقصهن المتميزة قد ظلت محفوظة بالتواتر لدى بعض العائلات المتناثرة من هذه الفئة ، مثل غوازى بنات مازن بالأقصر ، حيث توجد لديهن مجموعة من الرقصات الأصيلة مثل « رقصة التخت » ، « النعاسى » ، « عشرات الطبل » ، « رقصة الجهينة » ، « النزاوى » ، وكذلك مقدار وافر من الأغانى التقليدية لهذه الفئة .

وقد اشتملت جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد على عدة موضوعات ، يختص الأول منها ، **بالفنون الشعبية والعمارة فى أعالى الصعيد ،** حيث قام الأستاذ/ محمد حسين هلال بتغطية عرض الشرائح الفيلمية الملونة لنماذج العمارة الشعبية فى الصعيد الأعلى الذى قدمته الفنانة / صفية حلمى ، مع تعقيب للأستاذ الناقد / صبحى الشارونى ، حيث قدم العرض عمارة منطقة (الجرنة) غرب الأقصر ، ثم عمارة سكان جبل الجرنة التى تختلف عن الأولى من حيث نشاط السكان والبيئة (ملحق الصور) كما تطرق العرض الى عمارة وفنون غرب أسوان حيث تبدأ قرى النوبة التى لم يغرقها السد العالى بطرازها القديم وأشكالها المعمارية المتميزة بزخارفها الخاصة المتعلقة بالمناسبات ، كالزواج والحج والسفر للعمل .. الخ .

وقد أوضح العرض تناسب المبانى فى تلك المناطق مع المناخ الحار من حيث الارتفاع الملائم للتهوية والسكن الصحى قبل أن تؤدى الضرورات الاقتصادية الى التنازل عن الشكل الملائم لتنخفض الأسقف ، وتتحول المساكن الى علب من الأسمنت تخلو من الجمال ، وتختفى منها الزخارف المعمارية التى كانت تجعل من مبانينا الشعبية تحفا معمارية بديعة .

أما الموضوع الثانى فقد دار حول « **المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى** » الذى أقيم بالقاهرة

مؤخرا باشراف هيئة الآثار المصرية ، بعد أن طاف سبع عواصم عالمية من قبل . وقد قام **الأستاذ/ محمد هلال** بتغطية الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الذى حضرته وفود ست عشرة دولة من مختلف أنحاء العالم ، علاوة على تغطية بعض الندوات العلمية التى تتعلق بأبحاث تدور حول المأثورات والتراث الشعبى ، كما قدمت هيئة الآثار المصرية والسفارة التركية بالقاهرة بعض عروض الفن التركى بكل من متحف المنيل ، ومتحف الفن الاسلامى وقلعة صلاح الدين بالقاهرة ، بالاضافة الى تغطية الرحلة الى رشيد حيث العمارة التى تعود الى العصر العثمانى من منازل وقلاع وأسبلة وحصون تحولت جلها الى متاحف تشهد على حضارة هذا العصر .

أما الموضوع الثالث فعن احتفالات « الوفاء للنيل » (الندوة العلمية) عرض الأستاذ / عبد العزيز رفعت ، وفيه يقدم الكاتب لموضوعه بمقدمة موضوعية يخلص منها الى الخطوط العريضة لما ألقى فى الندوة من كلمات وأبحاث، ولما أثير فيها من مناقشات ، كما يأخذ على الشق الاحتفائى للندوة أنه لم يخرج عن الطابع الرسمى الى المشاركة الشعبية بما يدعم الشعور بالانتماء للنيل لدى الجماهير .

كما شملت الجولة تعريفا بصناعة تقليدية ذات أهمية تاريخية ، وهى صناعة السجاد الحريرى الموجودة بسوق السلاح بحى القلعة فى القاهرة . ويقدم أيضا الناقد الفنان صبحى الشارونى تعريفا بمعرض الفنان حلمى التونى وما اشتمل عليه من لوحات استوحت الفن الشعبى فى موضوعاتها .

كما تضمنت الجولة عرضا لتجربة مسرحية موسيقية من اخراج الفنان انتصار عبد الفتاح غبن قدمها فى قاعة منف بمديرية ثقافة الجيزة، وقد قدم الأستاذ عبد الغنى داود عرضا لهذه التجربة المسرحية الموسيقية .

(المحرر)





ودوره فى دراسات الفنون التشكيلية الشعبية

د. عبد الحميد يونس

منذ أيام غاب عن حياتنا الفكرية والفنية رائد عظيم من رواد الدراسات المتخصصة فى الفنون التشكيلية . ولقد أسهم فى الدفاع عن هذه الفنون وفى الكشف عن ملامحها العربية والمصرية ، ودفعه هذا التخصص الى تصحيح الكثير من الآراء والأحكام المتعلقة بمكانة الطابع الشعبى فى الابداع والتراث جميعا ، وهو من الذين استطاعوا أن يجمعوا بين مقومين مهمين من مقومات الفنون الشعبية بعامة والتشكيلية منها بخاصة ، وهذان المقومان هما : العراقة - التى تصدر عن الأصالة، والتطور - الذى يصدر عن مسار الحياة القومية والاجتماعية ، ومن هنا لابد أن نسجل فضل هذا الرائد الكبير وهو « سعد الخادم » فى وصل الفن بالحياة والمجتمع فى التذوق والنقد وتأريخ الفنون .

اتخذ المرحوم سعد الخادم المنهج المقارن بين الحضارات ، ووجد أن ثمرة هذا المنهج يستوجب الدفاع عن التراث الحضارى العربى ، ذلك لأن بعض المستشرقين تأثروا بأحكام غير علمية وغير عادلة فى الموازنة بين مأثور الشعوب . وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة الاهتمام بأثر الحضارة العربية فى الموازنة بين مأثور الشعوب . وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة الاهتمام بأثر الحضارة العربية على الشعوب الأوروبية فى مجالات العلم والفن ، وبخاصة فى مجال الفنون التشكيلية الشعبية. وهو يقول فى كتابه « المؤامرات الاستعمارية على

تراثنا الفنى » دفاعا عن تراثنا الفنى العـربى وأسس مقوماته : « ان الفنون العربية ليست مقصورة على زخرفة القصور ، وبرقشة الوسائد والأثاث ، بدون أن يكون لها هدف أو فلسفة.

وان نكران مقومات التراث الفنى العربى أمر ليس بجديد • فنحن نلمسه فى غير قليـل من المؤلفات الأجنبية • ولكن هذه المزاعم والادعاءات يجب ألا تقلل من ايماننا بمصادر تراثنا الفنى العربى ، وما أسهم به هذا التراث فى الحضارات الأخرى ، فلقد أشاد عدد غير قليل من النقـاد الأجانب فى كتاباتهم بأهميـة الفكر العربى ، وأثره فى فنون العمارة فى العصور الوسطى ، مثل فن الرومانسك والفن القوطى ، كما أشاروا باستناد فنون عصر النهضة استنادا كليـا الى الفلسفة العربية ومقومـات الفن العربى الذى أنقذ الفكر الأوروبى من ظلمات العصور الوسطى وحرره فتسنى له ان يـدرك آفاقا جـديدة » •

وكل من يتابع خطواتنا فى النهضة الفكرية يذكر اهتمامنا بالفنون الجميلة ، منذ مطلع هذا القرن ، ويستجيب للاعتراف بالفنون الشـعبية التشكيلية •

واذا كانت الدراسات الانسانية قد اعترفت بالفولكلور أو المأثـور الشـعبى ، فان المعنيين جعلوا المأثور الشعبى مادة أساسية فىدراساتهم وكان سعد الخادم من الرواد الأوائل فى تأصيل هذه النظرة الواقعية الى مقومات الفن التشكيلى الشعبى ، والى الدعـوة الى الاعترف به والى تأريخه •

وطالب ، الى جانب هـذا كله ، بتشـجيع التأليف فى هذا المجال ، وبخاصـة فى الفنون التشكيلية العربية فى مصر ، على ألا يقتصـر ذلك على الأضرحة والمقابر والمساجد الأثرية ، وانما أيضا فى مجال التصوير والنحت والأثاث الداخلى وأدوات الزينة والحلى • وكم كنت أرجو أن تحصل الموسوعة المصرية ، التى بدأ نشرهـا والتى أصدرتها الهيئة العامة للاسـتعلامات ، على مساهمة المرحوم سعد الخادم فى اثرائهـا ببحث فى المجلد الخاص بالفنـون الشـعبية المصرية •

والفن التشكيلى الشـعبى ذخيرة من ذخائر حضارتنا • ولقد اسـتطعنا أن نصحح بعض الأحكام الشائعة التى كانت تحكم على هـذه الذخيرة بأنهـا ضـعيفة فى التعبير عن المقوم الحضارى • ولا يزال بعض الذين يتشبثـون بأحكام لا تعتمد على المواجهة الواقعيـة ينظرون الى المأثور الشعبى نظرة استعلاء ، ويحكمون عليه بأنه متخلف ، وأنه من رواسب المـاضى مع أن هذا المأثور الشعبى يساير التطور • وقد يعدل من بعض عناصره ويضيف اليها ما يحقق التغير فى الحوافز ، وفى التطور الاجتماعى • والدارس للمأثور الشـعبى يعترف بأن هـذا التغـير بطىء ، لأن الوجدان الشعبى ينزع الى استكمال التجربة • والمرحوم سعد الخادم يدرك هـذه الحقيقة فيقول : ان « المشاهد فى هذه الفنون، سواء أكانت قديمة أم حديثة ، أنها تنقل لنـا – اما فى اشكالها أو زخارفها أو خطوطهـا – ملامح من تقاليد متناهية فى القدم ، والى جانب أن هذه الفنون تسد حاجة المجتمع الشـعبى فى الأدوات المنزلية والملبس والأدوات الزراعيـة والمبانى السكنية وغيرهـا ، نراها تحمل فى ثناياهـا معـانى ، ترجع الى طقوس وعقـائد وحضارات تلاشت منذ أزمنة غابرة ، حتى يمكن أن يقال انه من النـادر أن نجد نوعـا من الفنون الشعبية المحلية لا يمت لتراثنا القـديم بصلة » •

واللغة الفنية التى تستوعب جميع وسـائل التعبير مثل الكلمة والحركة والايقـاع وتشكيل المادة ، تحمل فى أعطافها معالم العادات والتقاليد وأنا ألح دائما على القول بأن التقدم الباهر فى الدراسات الانسانيـة أثمر نتائـج محققة فيمـا يتصل بالنظم والقوانين العرفيـة ، اذ اتضـح التماثل والتشابه بين عادات قديمة ممعنـة فى القدم وبين عادات لا تزال لها وظائفها فى أكثـر المجتمعات المتحضرة اليوم •• فاختلاف الأجواء الطبيعية وما يتوقعه الانسان من البرد والحر ومن الاعتدال الربيعى يقابله الانسـان بالأمل أو الخوف ، ويستعد له بما ينبغى من احتياط ، ويعبر عن هذا كله بطقوس تحمل البشـائر أو النذر ، وتصـبح جزءا لا يتجزأ من حياته ومن سلوكه • وربما كانت هذه الطقوس أثـرا

من عقيدة بائدة ، ولكنها تعيش ما عاشت وظائفها الحيوية والاجتماعية .

ومن هذه الحقائق ما أورده الدارس الفنان « سعد الخادم » عن عروس القمح ووظيفتها فى الريف المصرى حيث يقول : « اليوم حينما نشاهد فى فصل الربيع أشكال عرائس القمح التى تباع للناس للتبرك بها وتعليقها على مداخل دورهم قد نظن أنها ليس لها أساس تاريخى ، وأنها وليدة الساعة ، على حين يتضح عند تفقد أصولها أنها بقايا تقاليد فرعونية تحوم حول محصول القمح ، فكانت تصنع من بشائر المحصول – والسنابل ما زالت خضراء – عروس للقمح كفأل حسن لمنع المحصول من أن يحسد ، ويبقى هذا الفأل فى حوزة صاحب الأرض من السنة الى السنة حتى المحصول الجديد وعروس القمح فى صورتها المألوفة لنا جميعا مصورة على جدران احدى المقابر الفرعونية بالأقصر ، وهى ترمز لأوزيريس ، ذلك المعبود المصرى القديم الذى يصور أحيانا فى الفنون المصرية القديمة على هيئة حزمة قمح كأنه أحد آلهة الزراعة » (١) .

ولم تعد الفنون الشعبية التشكيلية موجودة فى جميع الأسواق التى تعرض للأدوات والأزياء وما اليها من انتاج هذه الأيام ، وعلى الدارس أن يبحث عن الأماكن التى لا تزال تحترف بها . ومن الأهمية بمكان أن يميز المتخصص فى الفنون الشعبية بين ما يعرض للسائحين وبين ما لا يزال يحتفظ بتقاليده وبراعته فى تلك الحرف والصناعات التى تدخل فى باب الفولكلور أو المأثور الشعبى . ويبدو أن سعد الخادم قد كابد هذه التجربة وهو يعرض للقارىء الأماكن التى احتفظت بمقوماتها : « ان الفنون الشعبية قد لا توجد فى المحال العامة كالأسواق ، فاذا بحثنا عنها مثلا فى مدينة كالقاهرة فقد لانجد لها أثرا فى أسواق الموسكى وشارع ٢٣ يوليو أو قصر النيل ، وانما نجد لها أثرا فى أسواق قديمة احتفظت بطابعها الشعبى مثل الخيمية والغورية والصاغة وخان الخليلى ، ونجد ألوانا أخرى منها تنتج موسميا مثل الموالد ، اذ لها مناسبات خاصة ، حيث تقام فى أماكن معينة سرادقات لبيعها فى المولد النبوى أو مولد السيدة زينب (٢) » والعمل الميدانى فى هذا المجال يتجاوز المعروض منها الى الكشف عن العامل وعن براعته وتقاليده . والاهتمام بالمتاحف الشعبية يبرز مراحل التطور الى جانب مدى التشبث بوظيفة ثمرات هذه المهن والصناعات اليدوية ، وما تستعين به من وسائل وأدوات .

وفى كل جنس فنى من أجناس الفنون التشكيلية الشعبية نجد الدراسة الجادة ، التى نهض بها المرحوم سعد الخادم . وكانت ريادته لذلك المجال تسير فى الخطوات نفسها ، التى سار فيها الرواد الآخرون المتخصصون فى المأثورات الشعبية بالمنهج الواقعى ، ولذلك نجد نشاطه فى مركز دراسات الفنون الشعبية منذ انشائه ، وفى مجلة الفنون الشعبية فى عددها الثانى الذى صدر فى ابريل عام ١٩٦٥ ، يتركز فى الأزياء الشعبية وهو لا يعرض لمجرد تنوع هذه الأزياء على أساس مراحل العمر أو البيئات الثقافية أو المناسبات الاجتماعية ، ولكنه يوضح علاقة هذه الأزياء بالعقائد والعادات والتقاليد .

ومن أمثلة ذلك قوله : « ان الثياب الشعبية قد مرت خلال أطوار متعددة ، منها طور كانت تحاك فى ثنايا الثياب أكياس صغيرة ، متناهية فى الصغر ، توضع فيها بعض أنواع من الحبوب كالحبة السوداء ، أو عيدان القرنفل ، أو غير ذلك . وكانت تتخذ تلك الأكياس الصغيرة أشكالا مثلثة ، فتثبت وسط الأجزاء المطرزة من الثياب ، التى كانت تتخذ أشكالا مثلثة أيضا ، وكانت تضاف تلك العبوات الصغيرة من الحبوب أو الثمار العطرية الى الثياب ، لاكسابها رائحة ذكية من جهة ، ومن جهة أخرى لاعتقاد أصحاب الثياب – ولا سيما الشعبيين – بأن بعض

(١) معالم من فنوننا الشعبية – سعد الخادم – دار المعارف – القاهرة – ١٩٦١ [مكتبة الثقافة الشعبية (١٢)] ص ٥٣ – ٥٤

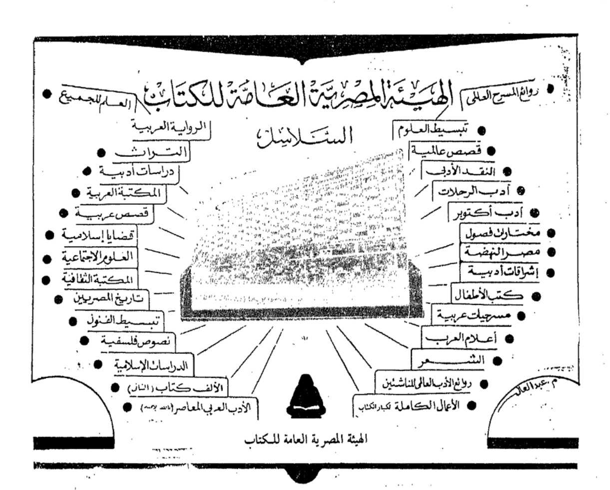
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٤ .

الحبوب أو الثمار الجافة تكسب الجسم مناعة من الأمراض ، اذا ما التصقت ببعض مواضع منه ، وخاصة عن طريق الثياب التى يرتديها الانسان ٠٠ وكانت الثياب تزود أحيانا بدلايات أو حليات مدنية أو قطع من الخرز ، وكانت هذه الحليات التى تحاك فى الثياب تملأ تجاويفها الداخلية بعبوات من المسك أو العنبر أو العطور التى اتخذت قواما لزجا ، مما كان يكسب الثياب على الدوام رائحة ذكية ، تنتشر أينما جلس صاحب الثوب » ٠

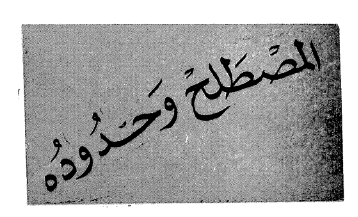
واعترف الأستاذ سعد الخادم بتأثير مركز الفنون الشعبية والمعهد الخاص بها فى العناية بمقومات هذه الفنون فى « النوبة » ، ودعا الى تسجيل هذه الفنون الشعبية ودراستها وبخاصة فى المرحلة التى بدأت فيها هذه المقومات تتغير ٠ ومن حسن الحظ تمت الاستجابة الى هذه الدعوة فى الفنون التشكيلية الشعبية ٠

والذى لا يستطيع أحد أن يتجاهله هو قيمة الريادة ، التى تعد من أسس الدراسات المتخصصة في المأثورات الشعبية المصرية ٠وان غيابه عن حياتنا الفكرية فى هذا المجال يحزننا جميعا ٠ وليكن عزاؤنا أن دراساته ستظل من مراجع كل دارس فى المأثورات الشعبية المصرية ، وبخاصة فى الفنون التشكيلية ٠

★★★



الأدب الشعبي العربي





هذه الدراسة مهداة الى :
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الرائد الذى لم يكذب أهله ٠
والأستاذ الذى يعيش فى تلاميذه ٠

★★★

يستطيع المتتبع للحياة الثقافية العربية عامة ، وللدراسات الانسانية خاصة ان يشهد عدة ظواهر لها أهميتها ولا يمكن اغفالها ، أو تجاهلها ، فالذى لا شك فيه أن الثلاثين سنة الماضية قد شهدت تطورا مذهلا فى الدراسات التى تتناول المجتمع ، بالوصف والتحليل ، وتحاول أن ترصد مظاهر الثبات والتغير ، والجمود والتطور ، والاتفاق والاختلاف والايجاب والسلب ، فى الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة ٠

كما شهدت السنوات الأخيرة ظهور محاولات واتجاهات ـ مازالت تعمل جاهدة على ارساء دعائم مدرسة وطنية أو اتجاه نابع من استقراء الواقع وتحليله ، لا على مجرد النقل غير الواعى أو الانبهار غير العاقل باتجاهات ومدارس لا علاقة لها فى الأغلب الأعم بحالنا أو واقعنا الذى نعيشه ٠

ولعل أهم ما ينبغى ملاحظته فى هذا الشأن ، هو ذلك الوعى بضرورة التأصيل المنهجى ، واستحداث التوازن بين الواقع وبين الاتجاهات العالمية فى هذا النوع من الدراسات ٠ وكان من أهم نتائج هذه الظواهر ظاهرة الاهتمام بالفولكلور ـ المأثورات الشعبية ـ وانتشار هذه الكلمة على الألسنة ٠

ولم يكن شيوع هذا المصطلح وانتشار ما يرادفه من مصطلحات كالفنون الشعبية ، والتراث الشعبى ، وما الى ذلك الا ثمرة هذا الوعى الجديد بالاضافة الى جهود كثيرة بذلها متخصصون وهواة فى هذا المجال ، حتى أصبح المصطلح متداولا بين خاصة المثقفين وعامة الناس على السواء ، رغم ما قد يشوب هذا التداول من قصور فى الفهم ، وسوء نية فى بعض الأحيان .

على أية حال ، اننا سنحاول فى هذه الورقة أن نتتبع مصطلح الأدب الشعبى فى كتابات مجموعة من الدارسين العرب الذين تناولوا هذا الموضوع ، سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر ، لكى نتبين طريقنا ، وتتضح الرؤية أمامنا ، خاصة أننا نعتقد أن ذلك الأمر يشكل نقطة تحول ينبغى أن ندرك دلالتها ، وما يرتبط به من معان ، وما يترتب عليه من نتائج سوف تؤثر ايجابا أو سلبا على موضوع اهتمامنا وهو مأثوراتنا الشعبية أو تراثنا الشعبى .

ان تحديد أى ميدان ــ فى حقيقة الأمر ــ ليس أمرا سهلا ، يمكن أن نصل فيه الى قول فصل أو تحديد دقيق دفعة واحدة ، خاصة اذا ارتبط الأمر بابداع الانسان ، فردا أو جماعة .

كما أن هذا الأمر لا يمكن أن يتم اعتمادا على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن ، ولكنه فى الواقع ينبغى أن يكون نتاج جهود علمية كثيرة ، ومعرفة متنامية بالميدان ، وعمل دءوب لا بد أن يستغرق فترة طويلة من الزمن .

وتزداد صعوبة الأمر عندما يواجه الانسان ميدانا متسعا رحبا ، قد يبدو للوهلة الأولى أنه من السهل تحديده فى جملة مختصرة بسيطة كأن نقول عما نحن بصدده الآن ، ان الأدب الشعبى هو تعبير المجتمع الشعبى عن نفسه عن طريق الكلمة أو أن الأدب الشعبى هو التعبير القولى المأثور عن ثقافة المجتمع مثلا .

ان مثل هذه التعريفات سوف توقعنا فى كثير من المشكلات الفرعية التى سوف تزيد من تعقيد المشكلة الأساسية التى نتناولها ، ألا وهى تحديد مفهومنا لموضوعنا ، ومصطلحاته الأساسية .

ولعله من الأمانة ان أعترف أنه رغم الخبرة الطويلة بالميدان ما يقرب من عقدين من الزمن ، الا انه ما يزال من الصعب أن نحدد الميدان فى جملة قصيرة موجزة ، ولن أدعى لنفسى القدرة على ذلك ، وانما أقصى ما يمكن أن أطمح اليه أن أحاول تمييز الأدب الشعبى العربى بشكل دقيق الى حد ما ، وبتحديد أوضح لمعالمه ، وميدانه .

اننى سوف استخدم هنا منهجا تحليليا يركز أساسا على وجهات نظر الدارسين والجامعين



العرب ملأدب الشعبى ، محاولا اكتشاف وجوه اتفاقهم ، ومظاهر اختلافهم ، فى النظر الى الميدان ، واضعا فى الاعتبار أن هؤلاء الدارسين والجامعين لم يكونوا يوما منفصلين أو بعيدين عن الدراسات والمناهج العالمية الخاصة بدراسة المأثورات الشعبية (الفولكلور) عامة ، والأدب الشعبى خاصة .

وسوف يفيدنا هذا المنهج — من وجهة نظرى — فى تبين الأسلوب الذى وفق به هؤلاء الدارسون والجامعون بين خصوصية الثقافة العربية ، وعالمية الثقافة الانسانية ، فيما يرتبط بهذا الميدان ، ايجابا أو سلبا ، حتى تتضح معالم الطريق أمامنا بعد ذلك .

ان الدكتور محمود ذهنى (١) يشير الى وجود ثلاثة مصطلحات شاع استخدامها على انها تدل على شيء واحد ، أو تدل على أشياء متشابهة متماثلة ، ولكنها فى حقيقتها يختلف كل منها عن الآخر ، تمام الاختلاف . هذه المصطلحات من وجهة نظره هى :

١ — الأدب الشعبى .

٢ — الأدب العامى .

٣ — الفولكلور .

ولعل أكثر ما يهمنا هنا هو تحديده لمفهوم كل من الأدبين الشعبى والعامى ، وهو لكى يصل الى هذا التحديد ، يستعرض مفهوم اللغة والكلام ، واللسان واللهجة ، والفرق بين لغة الكتابة ولغة الحديث اليومى عند بعض علماء اللغة من العرب وغير العرب (٢) ثم يحدد صفات تميز الأدب العامى عن كل من الأدبين الرسمى (٣) والشعبى ، فيرى أن الأدب العامى .

١ — يستخدم اللهجة الدارجة التى تحررت كلية من الاعراب ، مما يجعله مقصورا على الدائرة الاقليمية التى تستخدم هذه اللهجة ، ومستغلقا على ما عداها من أقاليم الأمة الواحدة .

٢ — يعبر عن اهتمامات محلية محصورة فى نطاق أصحابها .

٣ — مرتبط بالواقع المعاشى لأصحابه،ويتناول عادة موضوعات الساعة الراهنة ذات الاهتمام الوقتى المباشر . وهو أدب موسمى لا يعيش الا فى مدى حياة المشكلة التى يعالجها .

٤ — بحكم كونه محصورا فى نطاق اقليمى ضيق ، يكون دائما معروف القائل منسوبا لصاحبه الفرد بعكس الأدب الشعبى الذى قد ينسب بعضه لقائل هو فى الحقيقة أول من أوجده ولكن دوامه يدل على توالى تطوره على يد الشعب ، أفرادا أو مجموعات .

٥ — يستخدم لهجات محلية لم ترق الى مستوى اللغة ، ولهذا فهى تقتصر على صوتيات الكلام دون أن يكون لها قواعد تمكن من كتابتها بطريقة منضبطة ، ومن ثم فهو يعتمد على المشافهة دون الكتابة ، لأنه اذا سجل استعار طريقة كتابة اللغة الفصحى ، وبذلك يفقد جانبا من قدرته التعبيرية . ولعل هذه هى أصعب العقبات التى تواجه دارسى الأدبين العامى والشعبى ، وأن كان الأخير أيسر فى قبوله للتدوين لارتباطه باللغة الفصحى .

أما الأدب الشعبى ، فهو يعترف بداية بصعوبة وضع تعريف أو تفسير للأدب الشعبى ، ويرى :

١ — انه ينشأ كعمل من أعمال احد هذين الأدبين الرسمى أو العامى ثم تؤهله خصائص ذاتية كامنة فيه لأن يتحول الى أدب شعبى .

٢ — أنه فى حقيقته فصائل من الأدب الرسمى أو العامى استطاعت أن تحوز صفات خاصة فى ظروف بيئية معينة أوجدت فيها شيئا خفيا أشبه بما أطلق عليه العالم الطبيعى « داروين » اسم الطفرة التى تحقق حلقة من حلقات الارتقاء والتى يتم بموجبها التطور من فصيلة الى فصيلة .

ثم ينتقل بعد ذلك الى مناقشة بعض تعريفات الأدب الشعبى ونقدها ، فيرى أن الأدب الشعبى :

١ — هو الذى يستخدم اللهجات الدارجة .

٢ — الأدب الشفوى الذى يتناقله الناس كلاما لا تدوينا .

٣ — الأدب مجهول المؤلف .

٤ — الأدب الذى يشترك فى تأليفه أكثر من فرد (٤) .

٥ ـ هو عملية التجميع التي تتم على مدى الزمن لمجموعة روايات أو أخبار ينتظمها موضوع واحد أو تدور حول شخصية واحدة ، فسيرة عنترة مثلا كانت حكايات فردية وأخبارا متناثرة جمعت في مرحلة تالية لانتشارها ومعرفة الناس بها (٥) .

٦ ـ هو أدب العمال والفلاحين (٦) .

٧ ـ هو أدب الطبقات الكادحه (٧) .

٨ ـ أدب الريف (٨) .

وهو ينقد بعض هذه التعريفات ، خاصة تلك التي تنسب الأدب الشعبي الى طبقة معينة أو فئة اجتماعية بعينها ، ويرى أن النسبة الى الشعب تعني مجموع أفراد الأمة بمختلف طوائفها وطبقاتها . وأن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي يقدم لكل فرد من أفراد الأمة دون تمييز بينه وبين غيره من حيث الطبقة الاجتماعية ، أو الدرجة الثقافية ، أو الحرفة المهنية ، أو أي مفرق آخر يفرق بين أفراد المجتمع الواحد . وعلى ذلك يصبح الأدب الشعبي هو ما يقبله هؤلاء جميعا ، ويجدون فيه غذاء وجدانهم ، ورواء اعطافهم وتعمير قلوبهم (١٠) .

وينتهي الأستاذ الدكتور ذهني الى رأي مؤداه أنه « اذا عزعلينا تعريف شيء ، فاننا نستعيض عن ذلك بذكر الأوصاف المميزة له ، والتي يكون مجموعها بمثابة التعريف به ، تاركين تلك التي يشاركه فيها غيره . من ذلك أننا لن نصف الأدب الشعبي بانه معلوم القائل أو مجهوله ، لأن هذه الصفة يشاركه فيها العامي والرسمي ، كذلك لن يميزه وصفه بأنه يتناول الموضوعات القومية أو أنه يلجأ الى الخيالات والخرافات والغيبيات فهذه يشترك معه فيها الأدبان الآخران » (١١) .

أما أوصاف الأدب الشعبي التي تميزه عن غيره فهي تنحصر في ثلاثة أشياء هي :

أولا : أن اللغة التي يستخدمها ليست هي اللغة العامية بالدرجة الأولى ، فهي لغة فصحى مسهلة أو ميسرة حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري ، أي أنها لغة فصحى راعت السهولة في انشائها (١٢) .

ثانيا : أن موضوعه مثل لغته تماما ، بمعنى أنه عام ، يمس كل فرد من أفراد الأمة حتى ليحس كل فرد أنه موضوعه الشخصي الذي يهمه وحده . وأنه يتناول كل موضوع أو أي موضوع له اتصال مباشر بالشعب ، ويمس المشاعر الانسانية العامة .

ثالثا : انه لا يحدد لنفسه شكلا معينا ، وان الموضوع الواحد يمكن أن يتسم بالواقعية ، وفي الوقت نفسه يستغل الغيبيات والخوارق (١٣) وينتهي الدكتور ذهني الى تحديد معلمين أساسيين يمكن أن تقاس بهما أو عليهما الشعبية ، هما :

١ ـ الانتشار أو التداول .

٢ ـ التراثية والخلود .

وعلى ذلك تصبح الصفة المميزة للأدب الشعبي عنده ، والتي تفرقه عما عداه من آداب رسمية وعامية هي « تراثية التداول » أي « الانتشار والخلود » ، ومن ثم فان كل عمل أدبي يتوفر له الانتشار على مستوى الأمة فردا فردا ، والخلود على الزمن من عصر الى عصر ، يمكن لنا أن نطلق عليه أنه « شعبي » (١٤) .

ولعلي اعتذر هنا ـ بداية ـ أنني لن أتوقف لمناقشة أراء الزملاء الدارسين والجامعين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكني أعود لأؤكد أن الهدف الأساسي هو رصد اجرائي مبني على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف نتفق عليه جميعا ونعمل على تطبيقه ان شاء الله ، كي تتوحد جهودنا العملية ورؤانا النظرية خدمة لثقافتنا القومية .

يذكر الشيخ جلال الحنفي(١٥) في تقديمه لكتاب « مباحث في الأدب الشعبي » ، انه من الحق الذي لا يحسن أن يجحد أو يغمط أن للعامة منحاهم الخاص في التفكير والتعبير ، ولقد يمتاز أدبهم في الغالب بأنه ساذج فطري بسيط ، وقد يكون فيه شيء من التركيز والعمق والامتاع ، ذلك لأن العاطفة العامية بسيطة غير معقدة ، فهي تستوعب كثيرا من الأمور والأحداث ثم أنها تحسن التعبير عنها على أي حالة من حالات السخط والرضا والمدح والقدح بعيدا عن كل لبس وغموض أو

لف ودوران • وان « البحث فى العامية انما هو بحث فى حياة العامة ، وما من شك فى أن فى حياة العامة ما ينبغى أن يثبت ويدون فانه لا يصح أن تنحبس فصول التاريخ على سير الطبقات العليا وحدها • وفى دراسة الأدب الشعبى العامى واستكناه حقائقه ، واستكشاف دخائله ، ومواطنه ، ما يفيد فائدة ظاهرة فى معرفة الأواصر التى تربط بينه وبين الأدب الفصيح ، ومن هنا سيكون فى متناول أهل هذه الصناعة أن يرتفعوا بمتأدبة العامة وشعرائهم الى مستوى أعلى من مستواهم فى الأداء والبيان ، بحيث يقربهم ذلك بعض القربى الى المنطق الفصيح واللسان المبين » •

وينتقد الشيخ جلال الحنفى مؤلف الكتاب فى تفريقه بين العامى والشعبى اللذين يرى هو أنهما شيء واحد فيقول ان المؤلف يرى « آن هناك ضربين من الأدب أحدهما الأدب الشعبى والآخر الأدب العامى • ويمثل الأدب العامى عنده الملا عبود الكرخى الذى يحسبه المؤلف شاعرا عاميا ، وليس شاعرا شعبيا • وهذا مذهب لا أحسب أحدا سيتابعه ويوافقه عليه ، فان الشعبية والعامية معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن يختلف معناهما فى شيء (١٦) •

أما الأستاذ السامرائى المؤلف ، فهو بعد ان يشير الى خطأ شائع لدى الكثيرين من أن كل ما تنتجه العامة من فكر أو مادة هو من التراث الشعبى الجدير بالتسجيل والدراسة ، وهو ما سوف يؤدى بالضرورة الى ادخال أشياء كثيرة بعيدة كل البعد عن مجال التراث الشعبى أو الفولكلور ، ينتقد المحاولات التى بذلت من أجل تحديد نطاق الأدب الشعبى ، ويرى آنها كلها لا تعدو كونها تسجيلا لا يتصف بالدقة أولا ، مما أدى الى أن يضم للأدب الشعبى الكثير من الغريب عليه ثانيا •

ويصنف الأستاذ السامرائى المحاولات الكثيرة (١٧) التى بذلت لوضع تعريف للأدب الشعبى فى ثلاثة محاور رئيسية :

المحور الأول : أنه الأدب الذى يعبر عنه باللهجة العامية والذى يكون مجهول المؤلف ، ويكون تناقله من جيل الى جيل عن طريق الشفاه • ويأخذ المؤلف على هذا التعريف اشتراطه الجهل بالمؤلف، والانتقال الشفاهى كخصيصتين رئيسيين من صحيحا فى الفترة التى سبقت الاهتمام به ، خصائص الأدب الشعبى ، مؤكدا آن ذلك ربما كان والعناية بدراسته • كما آن هذا التعريف يسقط كل أدب عرف مؤلفه ، كما يسقط كل أدب مطبوع بالاضافة الى أنه أهمل الاشارة الى المعنى والمحتوى وانصرف تحديده الى الشكل فقط •

المحور الثانى : أنه الأدب المعبر عن نفسية الشعب ، الهادف الى خيره ، وتقدمه سواء اتخذ اللهجة العامية أو الفصحى وسيلة للتعبير ، عرف قائله ، أو لم يعرف ، دون آو لم يدون •

ويعلق الأستاذ السامرائى بآن هذا التعريف يشد الأدب الى بعض المعانى السياسية والنظريات التى تولى جماهير الشعب اهتماما كثيرا وتدعى أنها جاءت لخدمتها • فالأدب شعبى اذا أفصح عن تلك الأغراض ، أو خدمها آو دعا اليها ويرى أن فى هذا التعريف تعميما واطلاقا يتساوى فيه الأدب المثقف والبدائى والفصيح والشعبى ، كما أنه يهمل بحدوده تلك كمية من الأدب الشعبى المحلى لا يتجاوز منطقة بعينها •

المحور الثالث : أنه الأدب الذى يروى ويكتب أو يطبع باللهجة العامية ، سواء عرف قائله ، آو كان مجهولا ، متوارثا عن الجيل السابق آو أنه من صنع قوم معاصرين •

ويأخذ الأستاذ السامرائى على هذا الرأى اعتماده الأساسى على الشكل أو وسيلة التعبير ، باعتبارها الصفة المميزة للأدب الشعبى عن غيره ، اذ يصبح الأدب الشعبى فى هذه الحالة هو كل ما اتخذ العامية وسيلة للتعبير •

وبعد أن يستعرض هذه المجموعة من التعريفات التى تمثل من وجهة نظره الاتجاهات الأساسية فى تعريف الأدب الشعبى وتحديد خصائصه ، يتساءل عن سبب تسمية هذا النوع من الأدب بالأدب الشعبى ، هل لمحتواه الشعبى ، آم لأن أسلوبه عامى ، ولماذا لم نسمه عاميا ؟!

ويذكر أن بعض الكتاب القدامى كالجاحظ سموا نوعا من الأدب بأدب العامة أو العوام وهى تسمية توحى بالازدراء والاحتقار ، ونظرا لأن

هـذه التسمية أخذت توحى باحتقار العـامة وازدرائهـا ، فقد أبدلت التسمية . « فالأدب الشعبى هو أدب العوام من الناس ، أدب العمال والفلاحين والفئات المغمورة اجتماعيا » ثم يستطرد قائلا :

« ونحن اذا نظرنا نظرة علمية مجردة الى أحوال أولئك الناس لوجدنا أنهم يعيشـون فى بؤس وعوز ، ويقاسون من استعباد آخرين لهم ثم أنهم محرومون من الثقافـة . وينتهى من ذلـك الى القول بأن :

« هذه الحقيقة تجعلنا نقول بثقة أن أدب هذه الفئة من الناس صورة ناطقة لبيئتهم وتفكيرهم . فالجهل المخيم عليهم ، والانغـلاق الذى سـببته الفروق الاجتماعية يشجع نشوء اللهجات عندهم أولا ، كما أنه ينتج أدبا أساسه الجهل والانغلاق ثانيا . وبمعنى أوضح تلك الحقيقة تنتج أدبا يلجأ الى اللهجة العامية فى تعبيره ويتسم بالسذاجة والضحالة فى أغلب وأعم معانيـه . وعلى ذلك لسنا نستطيع القول بأن الأسلوب وحده أو المعنى وحده هو الذى يقرر صفة الأدب (١٨) .

فالأدب بمعناه العام عنده هو « التعبير بأسلوب رفيع يراعى فيـه انتقـاء الألفاظ والتراكيب واختيارها » وأن هذا التعبير ينبغى تطبيقه على الأدب الشعبى أيضا ، ومن ثم فليس كل ما كتب أو قيل بوزن وقافية وبلهجة عامية يسمى أدبـا شعبيا (١٩) . وأن علينا أن نفرق بين الكـلام العامى والأدب الشعبى . ويورد المؤلف مجموعة من النماذج العامية التى يثبت بها رأيه ، ويذهب الى أن هذه النماذج موزونة ومقفاة ، ثم أنها بلهجة عامية ، ولكنها لا يمكن أن تعد أدبا شعبيا ، بل هى نمـاذج لكلام عامى ممـا يتكلمه عـوام الناس (٢٠) ، قد نسميه فى شىء من التحفظ أدبا عاميا ولكننا لا نسميه أدبا شعبيا . ويرى أن الفرق دقيـق جـدا بين الأدبين ـ العـامى والشعبى . فالأول « يستعمل المعانى الشائعـة والأفكار السطحية ونادرا ما يبتكر معنى جديدا » أو صورة جديدة ، ثم أنه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعـة ، أى انه خال من الصناعة الفنية ، ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا » . أما الثانى فانه على « سذاجته (والسـذاجة غـير الرداءة) ، « لا يخلو من الأقباس الفنية والموهبة الحساسة ، ويصـاغ فى لهجة عامية ، تختار له الألفاظ الموحية أو ذات الجرس الجميل أو المعنى الدقيق . (٢١) وعلى ذلك فهو لا يدخل ضـمن الأدب الشعبى ما ينتجه الأدباء المعروفون فى لهجة عاميـة ، لأن من أهم صـفات الأدب الشـعبى « السذاجة العفوية » أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ، ولكنهـا تفتقر فى كل الأحوال الى السـذاجة والعفوية » (٢٢)

ثم يعود بعـد ذلك كله ليتساءل : ما الأدب الشعبى اذن ! ويجيب على ذلك بقوله :

قد يكون من الصـعوبة أن أقـدم للقـراء تعريفا علميا واضـحا ولكن ذلـك لا يمنعنى من القول بأنه :

« التعبير عن انفعال عاطفى أو فـكرى يتخـذ اللهجة العامية أسـلوبا له فى التعبير تطغى على معانيه السذاجة التى يتميز بهـا ابن الشعب المحروم من الثقافة ولكنها سـذاجة لا تخلو من ارهاف الحس وبراءة وعفوية فى اطلاق المشـاعر والأحاسيس ، وصدق يتجلى فى استعمال الألفاظ والأساليب واختيارها . أما بالنسـبة الى كون ذلك الأدب مجهول المؤلف أو معروفه ، مطبوعا أو غير مطبوع ، فان مجهـولية المـؤلف كانت ميزة واضحة للأدب الشعبى قبل الانصراف الى تدوينه وطبعه » (٢٣)

أما الأستاذ أحمد صـادق الجمـال (٢٤) فهو يفرق بين كل من الأدب العامى والأدب الشعبى ، على أساس الاعتبار اللفظى أولا ، فنجد أن الأدب العامى قد استقى مادته من الفصحى المصحفة أو الملحونة ومن الألفـاظ الدخيلة ، بل ومن اللغة الجارية ، الا أنه قد ظهر فيها التجريد ، ولا كذلك الأدب الشـعبى الذى يتخـذ مادته من الملحون والدخيل الا أنها ألفاظ أسلوب الحديث الجارى ، فاذا سمعتها لا تميزها عن لغة الكلام التى يتناولها الأفراد فى حياتهم ، وهكذا لا يختط الأدب الشعبى حدودا معينة لألفاظه كى يلتزمها كمـا هو الحال فى الأدب العامى « هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فالأدب الشعبى يعتمد على المشافهة أكثر

منه على التدوين ، وفى الدراسة الفولكلورية يبحث الدارس عن العادات والتقاليد والآثار الجماعية التى ترتبط بالواقع المحسوس والتى تؤثر فيها الناحية الروحية والاجتماعية والسياسية ، فنحن نبحث فيه عن الأمثال التى رددها الشعب ، وحملت فى طياتها روح الشعب وطبيعته ، وكذلك نبحث ما خلف الشعب من قصص وأغانى اشترك فى صوغها واخراجها ، كما أخرج الرقص والغناء وغير ذلك » وينتهى من ذلك الى القول فى حالة الأدب الشعبى « أمام أثر اشترك فى اعداده غير فرد » • ومن ثم يصعب أن ننسبه الى قائل أو مؤلف بعينه ، أى أنه مجهول القائل أو المؤلف فى الأغلب الأعم ، أما العامى فنحن نعرف قائله أو مؤلفه • بالاضافة الى أنه يمكن القول أن الشعب برمته هو مصدر ذلك الأدب (الشعبى) (٢٥) •

وقد رأى أن أسلوب الأدب العامى يتميز بالعناية بالسبك وتجويد النسج ، أما أسلوب الأدب الشعبى فهو أسلوب الكلام الجارى فى حديث الناس ، وان ذلك يظهر واضحا فيما أثر من القصص والملاحم الشعبية ، كما فى ألف ليلة وليلة ، والهلالية والزير سالم وغيرها •

هذا من ناحية اللغة والأسلوب أما من ناحية تعبير كل منهما عن مبدعيه فالأستاذ الجمال يرى أن « الأدب الشعبى والأدب العامى كلاهما يعبر عن نفسية المجتمع ، أو بمعنى أقرب يعبران عن نفسية الطبقات المحكومة » (٢٦) •

كما يشتركان عنده فى أن كلا منهما يمس الحياة الاجتماعية من جميع جوانبها ، فهما تعبير عن خلد القطاع الاجتماعى الغفير بما يعتريه من مؤثرات اجتماعية أو هزات سياسية أو طبقية وما الى ذلك ، مما ينتاب الشعوب من تغيير فى السلوك (٢٧) •

أما المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح (٢٨) فيرى أن الأدب الشعبى هو « الأدب التقليدى أو أدب الفلاحين ، والأدب الشعبى الحديث أو أدب جمهور المدينة والطبقة الوسطى » وأن أداة هذا الأدب الشعبى التقليدى اللهجة العامية أما الأدب الشعبى الحديث ، فقد تكون أداته العامية أو الفصحى ، وان عاموده هو الروح الوطنية التى لازمت ظهور الطبقة الوسطى •

ويميز المرحوم رشدى صالح بين هذين الأدبين الشعبيين — التقليدى والحديث على أساس أن « هناك عنصرا يميز الأدب الحديث على التقليدى وذلك هو الفكرة الوطنية وينبغى ألا نخلط بين الأمة أو القومية وبين أدب الأمة وأدب القومية» •

ويجعل كل من الأستاذ محمد المرزوقى (٢٩) والأب **يوسف قوشاقجى** (٣٠) الأدب الشعبى مرادفا لمصطلح « الفولكلور » • يقول الأب قوشاقجى « ومن المعروف ان مؤسسة الأونيسكو تحث الشعوب على نشر ما عندها من الفولكلور وهو الاسم الانجليزى للأدب الشعبى لما فيه من فائدة لمعرفة تاريخ الشعوب ومعتقداتهم • وأساطيرهم وعاداتهم وروحهم ••• الخ » •

ويذهب الأستاذ المرزوقى الى أن بعض الناس يطلقون على الشعر الملحون اسم الأدب الشعبى أو الشعر الشعبى ، وكلا الاطلاقين خطأ يجب تصحيحه • أما الأدب الشعبى عنده فهو « ذلك الأدب الذى استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة فولكلور على خلاف فى صحة اطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبى بالضبط • وقد حاول بعض (المؤلفين جعل تعريف الأدب الشعبى يشمل ما تشمله كلمة فولكلور ، وأحسن تعريف لذلك ما ضبطه الدكتور حسين نصار بقوله « الأدب الشعبى هو الأدب المجهول المؤلف العامى اللغة ، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية » ، ولا يخفى أن هذا التعريف يشتمل على أربعة شروط هى جهلنا لمؤلفه ، وعامية لغته ، ومرور أجيال عدة عليه حتى يصبح من كيان الشعب ، ووصوله الينا بالرواية الشفوية • وبالنسبة الينا نحن العرب يتمثل الأدب الشعبى عندنا فى هذه الأغانى التى تردد فى المواسم والأفراح والأتراح وفى المثل السائر وفى اللغز وفى هذه النداءات المسجوعة المنظومة على السلع وغيرها وفى النكتة والنادرة وفى الأساطير التى تقصها العجائز وفى القصة الطويلة كألف ليلة ، وفى السير كسيرة بنى هلال ، وفى التمثيليات التقليدية — ولعل أقدم ما عرف من هذا الأدب الأراجيز المروية عن أجدادنا » ويربط الأستاذ شوقى

عبد الحكيم (٣١) بين الأدب الشعبى وبين أدب الفلاحين كما يتضح من كتابه الذى اتخذ هـذا العنوان ، وجمع فيه مجموعة من المواويل المصرية • أما الأستاذ الدكتور حسين نصار (٣٢) فيعرف الأدب الشعبى بأنه « الأدب الذى يصدره الشعب ، فيعبر عن وجدانه ، ويمثل فكره ، ويعكس اتجاهاته ، ومستوياته الحضارية » •

ويمثل الأدب الشعبى عند الأستاذ ابراهيم الداقوقى (٣٣) التراث القومى • وهو يفرق بين نوعين من الأدب الشعبى :

أولهما : الأدب الشعبى مجهول المؤلف •

ثانيهما : الأدب الشعبى معروف المؤلف •

وبناء على ذلك فهو يقسم دراسته الى قسمين ، يتناول فى القسم الأول التراث الشعبى المشترك والذى تناقله الناس جيلا عن جيل والذى يعد ملكا للشعب لأنه مجهول المؤلف ويتضمن الأساطير والقصص والأمثال والأغانى والألغاز والنوادر والبكائيات وغيرها •

أما القسم الثانى فهو الأدب الشعبى معروف المؤلف وقد أنشأه أدباء معروفون عاشوا فى أوساط الشعب فتحسسوا آلامه وآماله وتناولوا المواضيع القريبة الى نفوس أفراده وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادية والمعنوية حيث يتضمن فن السيرة والأدب الدينى •

ولا يعترف قسم من الفولكلوريين بالأدب الشعبى معروف المؤلف اذ لا يعدونه من أدب الشعب وانما هو من الأدب الرسمى أو الفصيح ولكن اذا أمعنا النظر فى هذا النوع من الأدب فاننا نجد فيه الخصائص نفسها الموجودة فى القسم الأول من هذا الأدب فمنشؤه من الشعب، عاش بين أحضانه وصاغ المعتقدات التى أنتجها خيال الشعب وتفكيره فى بيئته الواسعة أدبا جديدا يتجلى فيه روح الشعب وشخصيته الحية (٣٤) •

ويعرف الأدب الشعبى معروف المؤلف بانه هو الأدب الذى أنشأه مؤلف معروف وهو منقسم قسمين :

١ ـ **السير :** وهى لون من القصص الطويل الذى يتراوح بين النثر والشعر ، نظمه شعراء معروفون فى الأدب التركمانى ب (عاشق) • لذلك يطلق عليه « عاشق أو بياتى » اى أدب العشاق وهو يدور حول البطولات والفروسية والحب ، ويشتمل على أشعار ملحمية • ولما كان منشىء هذا الفن يتغنى به بآلة موسيقية تركمانيه تسمى « الساز » لذلك يطلق عليهم « شعراء الساز » أيضا ، وقد تطور هذا النوع من الأدب الشعبى فى المقاهى الشعبية فى ليالى الشتاء ، وكذلك ليالى شهر رمضان المبارك •

٢ ـ **الأدب الدينى :** وهو الأدب الخاص بالمذاهب الاسلامية ، يستمد جذوره من روح الدين الاسلامى الحنيف ، وقد أطلق عليه « أدب التكايا » حيث نشأ فى زوايا التكايا التى تعد المحفل الأدبى والتوجيهى للمتصوفين (٣٥) •

ويصف الأستاذ عاتق بن غيث البلادى (٣٦) الأدب الشعبى فى مقدمة كتابه بقوله : « أما بعد فأن الأدب الشعبى يحتوى على فنون جميلة بليغة ممتعة تشتمل على كل فنون الأدبالفصيح من شعر وقصة ومثل وأحجية •• الخ • ولا تختلف عن جذرها الفصيح الا بلحن فى الكلم يمكن تفصيحه اذا أردت ، غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ، ومعانيها أبلغ وأصوب كما أنه « صنو الأدب العربى الفصيح فيه ما فيه من خصائص وفنون ومن بلاغة وحسن تعبير ، وأصابة المعنى ، وله ـ شعره ونثره ـ عشاق متذوقون ، من الخاصة والعامة •

واذا استعرضنا الكتاب ، سنجد ان ما يدخل تحت الأدب الشعبى عنده ، الشعر بأقسامه ، والقصة بأنواعها ، والأمثال ، والعادات والتقاليد ، وأسلوب التعبير ، والعلوم الشعبية واللهجات •

والأدب الشعبى موضوع تقليدى بارز من موضوعات التراث الشعبى ، عند الدكتور محمد الجوهرى (٣٧) ، وأن ميدان دراسته يقع فى مكان القلب من هذا العلم • ويذكر أن تسميات شتى قد شاعت لتشير الى هذا الميدان ، وأن هذه التسميات قد أثارت جدلا شديدا بين الدارسين فى العالم ، فهو الأدب الشعبى عندنا ، والأدب

الشفاهى ، أو الفن اللفظى أو الأدب التعبيرى عند بعض الباحثين • كما يشير الدكتور الجوهرى أيضا الى تباين الاتجاهات فى تعيين حدود الميدان وتحديد موضوعاته ويستعرض جهود كل من المرحوم احمد رشدى صالح ، رينشارد دورسون والدكتورة نبيلة ابراهيم ، وينتهى الى أن تصنيف المرحوم رشدى صالح (٣٨) هو أوفاها وأكملها وأكثرها قربا الى الاحساس بالواقع الشعبى المصرى •

والأنواع الأدبية الشعبية التى يصنفها رشدى صالح تحت المصطلح الأعم الأدب الشعبى هى :

١ ـ المثل
٢ ـ اللغز
٣ ـ النداء
٤ ـ النادرة
٥ ـ الحكاية
٦ ـ السيرة
٧ ـ التمثيلية التقليدية
٨ ـ الأغنية
٩ ـ الموال

ويأخذ الدكتور الجوهرى على هذا التصنيف عدم التفرقة بين ثلاثة أنواع متقاربة من مواد الابداع الشعبى ، هى النكتة والنادرة والقصة الفكاهية ، وأنه لم يتعرض لشكل من الأشكال الأدبية الشعبية العالمية هو الأسطورة •

ويناقش الدكتور الجوهرى التصنيفات الأخرى ، مبينا أوجه القصور فيها ، ليقدم تقسيما مقترحا لأهم الأنواع الأدبية الشعبية المصرية ، نوردها هنا ، فهو يصلح أساسا للبناء عليه :

١ ـ السير (الشعرى منها والنثرى) •
٢ ـ الأسطورة •
٣ ـ الخرافة •
٤ ـ الحكاية •
٥ ـ الموال بأنواعه المختلفة (كالموال العادى ، والموال القصصى ٠٠ الخ) •

٦ ـ الأغانى بأنواعها المختلفة :

(أ) حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة (أغانى الميلاد ، والختان ، والخطوبة ، والزفاف ، والزواج والبكائيات) ، والمناسبات الدينية (الموالد ، ومولد النبى) ، أغانى الحجيج (فى الذهاب وفى العودة) • أغانى العمل (أغانى منتظمة الايقاع ، وغير منتظمة الايقاع) •

(ب) حسب البيئات والجماعات البشرية المختلفة (كأغانى البدو ، المجرودة والغنيوة ، والشتيوة ، ومجرودة العصا ٠٠٠ الخ) •

٧ـ المدائح الدينية والتخمير •
٨ ـ الابتهالات الدينية •
٩ ـ الرقى •
١٠ ـ الأمثال •
١١ ـ التعابير والأقوال السائرة •
١٢ ـ النداءات •
١٣ ـ الألغاز •
١٤ ـ النكت والنوادر والقصص الفكاهية ،
١٥ ـ الأعمال الدرامية •

(أ) خيال الظل (صندوق الدنيا وخلافه) •
(ب) الأراجوز •
(جـ) التمثيليات •
(د) مشاهد الحواة ونظائرها •

أما الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، وهو أول أستاذ للأدب الشعبى فى جامعاتنا **العربية ، كما أنه على رأس من يرجع اليهم الفضل فى ارساء دعائم دراسة المأثورات الشعبية (الفولكلور) عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، فيذكر (٣٩) انه بعد ان استعرض البيئات الاكاديمية المتخصصة فى الدراسات الانسانية شرقا وغربا اتضح « ان الأدب الشعبى هو عند الكثيرين من العلماء يرادف الفولكلور أو ـ على أقل تقدير ـ يعد الحلقة الرئيسية من حلقات المأثورات الشعبية » (الفولكلور) •**

وينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى مجموعة من الحقائق البارزة فى مجال دراسة



الأدب الشعبى وتحديد مدلوله يهمنا منها ما ذكره من « أن الأدب الشعبى ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة ، وأن النسبة الى الشعب هى الفيصل فى التفريق بين ما هو شعبى ، وما هو غير شعبى ، فان من الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبيا ، وفى الآثار التى تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه فى دائرة الأدب الشعبى » (٤٠) .

كما يحدد (٤١) جوهر الأدب الشعبى مفرقا بينه وبين الأدب الفردى أو الرسمى أو المعتبر والأدب العامى ، بأن الأدب الشعبى يتسم بالطابع الذاتى ، ولكنها الذات العامة ، ويصدر عن وجدان ، ولكنه وجدان الشعب قبليا كان أو طائفيا أو قوميا . أما مضمونه فنموذج أخلاقى قومى اصطلحت الجماعة عليه لكى تصعد اليه سائر الآحاد .

أما الأدب الرسمى ، فهو نشاط وجدانى فى اطار العبقرية الفردية ، وهو لا يختلف عن العامى الا فى كون الأخير يتوسل باللهجة الدارجة ، لكن كلا منهما يصدر عن وجدان فردى .

وعلى ذلك فان معيار التمييز بين الادب الشعبى وغير الشعبى ، هو المعيار النفسى عند الأستاذ الدكتور يونس ، بالاضافة الى الوظائف التى يؤديها هذا الأدب والتى يلخصها فى هذه الوظائف :

١ ـ وظيفة ثقافية .

٢ ـ وظيفة جماعية أو قومية تحافظ على تراث الجماعة ومزاياها وأمجادها واحساس المجتمع بذاتيته العامة .

٣ ـ وظيفة نفعية تحافظ على الذات والمال ... الخ .

٤ ـ تفسير الظواهر .

أما وسيلة هذا الأدب ، فهو فى معظمه يتوسل بالشعر أو النثر ، أو بهما معا (كما فى السير الشعبية مثلا) ، كما أنه يتوسل بضروب التعبير الأخرى من الحركة والايقاع والاشارة ، بل أن فيه ظواهر تمثيلية أثمرت أنواعا خاصة تقوم بالتمثيل المباشر كما هو الحال عند المنشد المحترف (رواة

السير خاصة) وبالتمثيل غير المباشر الذى يتوسل بالدمية أو غير ذلك •

ويقدم الأستاذ الدكتور يونس تعريفا للأدب الشعبى (٤٢) يجمع فيه بين الخصائص التى رآها مميزة له ، سواء من ناحية الشكل أو المضمون أو الوظائف ، أو المبدع ، أو أداة التعبير :

« الأدب الشعبى مصطلح جديد يدل على التعبير الفنى المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة واشارة وايقاع تحقيقا لوجدان الجماعه فى بيئة جغرافيـة معينـة أو مرحلـه محـدودة من التاريخ •

ويتسم بكل ما تتسم به المأثورات الشعبية من العراقة والتلقائية الظاهرة ، وغلبة العرف ، ووجود المضامين الثقافية الى جانب المرونة فى التطور ، والجهل بمؤلف النص فى معظم الاحيان »•

هذه هى معظم الاتجاهات التى تمثل وجهات نظر الدارسـين والجـامعين للأدب الشعبى ولعلى اعتذر اذا كان هناك نقص فى الاسـتقراء ، أو نسيان لبعض الدارسين ، فليس ذلك عن تجاهل لهم أو تقليل من شأنهم فقد حاولت أن أركز على ممثلين للدارسـين المتخصصـين ، وللمهتمين ، والهواة ذوى النوايا الطيبة ، فحسب •

على أية حال ، **ان نظرة احصائية بسيطة لهذه التعريفات، سوف تعطينا مؤشرات مهمة لاتجاهات التعريف ، ومدى ما تدل عليه من وعى بطبيعة الميدان وحدوده •**

اننا يمكن أن نصنف العناصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة على هذا النحو وفقا لأهميتها لدى المعرفين :

١ ــ الأدب الشعبى يتوسل بالعامية (٦)•

٢ ــ الأدب الشعبى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية (٦) •

٣ ــ الأدب الشعبى مجهول المؤلف(٥)ويشترك فى تأليفه أكثر من فرد •

٤ ــ الأدب الشعبى يعبر عن وجدان الجمـاعة أو نفسية الشعب (٥) •

٥ ــ الأدب الشعبى مأثور (٤) •

كما أن هناك من اشترط أن يكون ساذجا أو تلقائيا (١) ، وأنه يعبر أساسا عن الطبقـات الكادحة أو الفلاحين (٢) ، وهناك من رأى أنه يمكن أن يكون معروف المؤلف (٣) •

هذا من ناحية التعريفات ، أما حدود الميدان ، والمواد التى يتضمنها ، فأننى أعتقد أنه لا يوجـد خلاف كبير حولها ، أو حول المواد الرئيسية التى يشملها كالحكاية ، والحزر ، والمثل ، والاغنيـة بأنواعها وأشكالها المتعددة •• الخ مما تتضمنه القوائم التى يمكن أن نجدها فى معظم الدراسات والمجموعات التى تعرضت للأدب الشعبى ، والتى يسهل الرجوع اليها عند الحاجة •

واذا كان لكاتب هذه الدراسة ان يدلى بدلوه فى هذا الشأن من واقع الخبرة الميدانية والنظرية بهـذا الميدان ، فلعله ينبغى تقرير عـدة حقائق أساسية :

١ ــ اننا ننظر الى الأدب الشعبى لا باعتباره جزءا من ماض سحيق أو نتاج أناس غير مثقفين، أو نتاج ثقافة غير جديرة بالاحترام •

٢ ــ اننا لا ننظر الى الأدب الشعبى باعتباره درجـة أدنى من الأدب الخـاص أو المعتبـر أو الرسمى ، أيا كانت التسمية ، مما يبدعه أفراد متميزون معروفون •

٣ ــ اننا ننظر الى الأدب الشعبى باعتباره نتاجا فنيا جديرا بالدراسة أداء ، وابداعا أيضا •

٤ ــ اننا لا نقصر الأدب الشعبى على طائفة أو جماعة أو طبقة رغم ادراكنـا أن هنـاك مدارس علمية معترفا بها ، لا تجد فى ذلك غضاضة ، ولكن ذلك يرتبط بظروف هذه المدارس وتوجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية •

٥ ــ انه قد آن الأوان لأن نطبق القانون العلمى الذى يقول ان كل ثقـافة تخلق مصطلحاتهـا وأشكالها الفنية الخاصة بها ، بمعنى انه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوى عنق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الأخرين• وعلى ذلك ينبغى التوفر على جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئتها ، وأن نحترم المصطلحات التى يستخدمها الناس لتدل على ابداعهم ، شكلا

ومضمونا ، فتثرى قوائمنا وتتحدد مصطلحاتنا ، وتتضح ٠

٦ ـ انه في جمع الأدب الشعبى ودراسته ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من ألوان الابداع الشعبى ـ لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها ، وأصحابها ، والبيئة التى تتداولها ، وعلى ذلك فلا بد من أن نتنبه الى ان ما يصلح فى النظر الى الأدب الخاص أو الفن الخاص ، من مناهج ونظريات ، قد لا يصلح بالضرورة لمجال اهتمامنا ٠

على أية حال أننى اقترح هذين التعريفين للأدب الشعبى ، وأعرف أنهما سيثيران جدلا شديدا ، ولا أزعم أنهما أفضل من غيرهما ، ولكنه اجتهاد ، قد يثبت خطؤه ، وقد يثبت ان فيه بعض الصحة فاذا ثبت خطؤه ، فقد وفرنا على غيرنا مشقة وعناء ، واذا ثبت ان فيه بعض الصحة ركزنا على الصحيح فيه ، وعدلنا فيما فيه من خطأ أو نقص ٠

التعريف الأول :

« الأدب الشعبى هو أسلوب التعبير الفنى المأثور عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية ، والذى يتوسل بالكلمة » ٠

التعريف الثانى :

« الأدب الشعبى هو الابداع الفنى الجمعى المأثور الذى يتوسل بالكلمة » ٠

وهذان التعريفان فى واقع الأمر يضعان فى اعتبارهما السمات الأساسية التى نرى أنها أهم ما يميز الأدب الشعبى ، وهى أنه يعبر عن وجدان جمعى ، وانه متداول سواء عن طريق التدوين أو المشافهة ، متفقا فى ذلك مع أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس فى رفض المعيار اللغوى أساسا للتفريق بين ما هو شعبى ، وما هو غير شعبى على الرغم من أن أكثر المعرفين قد ركزوا على هذا المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم ٠

---

(١) دكتور محمود ذهنى ـ الأدب الشعبى العربى :مفهومه ومضمونه ٠ مطبوعات جامعة القاهرة فرع الخرطوم (٥) ـ ١٩٧٢ ، ص ١٨ ـ ١٩ ٠

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٥ : ٤٥ ٠

(٣) يعنى الدكتور ذهنى بالأدب الرسمى الأدب المكتوب باللغة الفصحى الذى يبدعه مؤلف معروف ٠

(٤) د٠ محمود ذهنى ـ المرجع السابق ، ص ٤٩ : ٥٤ ٠

(٥) المرجع السابق ، ص ٦٢ ٠

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٣ ٠

(٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ ٠

(٨ ، ٩) المرجع السابق ، ص ٦٨ ٠

(١٠) لمزيد من التفاصيل عن نقد هذه التعريفات ، ومعرفة وجهة نظر الباحث ، فى بعض هذه التعريفات ، انظر المرجع السابق ، ص ٥٠ : ٧٨ ٠

(١١) المرجع السابق

(١٢) المرجع السابق ، ص ٧٩ ، ٨١ ٠

(١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ : ٨٣ ٠

(١٤) المرجع السابق ، ص ٨٣ : ٨٤ ٠

(١٥) عامر رشيد السامرائى ـ مباحث فى الأدب الشعبى ـ وزارة الثقافة والارشاد ، العراق ١٩٦٤ ، ص ٣ : ٥ ٠

(١٦) المرجع السابق ص ٦ ٠

(١٧) المرجع السابق ، ص ٩ : ١٠ ٠

(١٨) المرجع السابق ، ص ١١ ٠

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٢ ٠

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣ ٠

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٥ : ١٦

(٢٤) أحمد صادق الجمال ـ الأدب العامى فى العصر المملوكى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٧٣ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٢٨) أحمد رشدى صالح ـ الأدب الشعبى ـ دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٢٨ . وانظر لمزيد من التفاصيل الفصل الأول من الكتاب (ص ١٤ : ٥٠) .

(٢٩) محمد المرزوقى ـ الأدب الشعبى ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٦٧ ، ص ٤٩ .

(٣٠) الأب يوسف قوشاقجى ـ الأدب الشعبى الحلبى ، مطبعة الاحسان ، حلب ، ١٩٧٥ ، ص ٧ .

(٣١) شوقى عبد الحكيم ـ أدب الفلاحين ـ دار النشر المتحدة ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

(٣٢) د. حسين نصار ـ الشعر الشعبى العربى ، سلسلة المكتبة الثقافية ـ وزارة الثقافة ـ القاهرة ، المقدمة .

(٣٣) ابراهيم الداقوقى ـ فنون الأدب الشعبى التركمانى، مطابع دار الزمان ـ بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٣ .

(٣٤) المرجع السابق

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٣٨ : ٣٩ .

(٣٦) عاتق بن غيث البلادى ـ الأدب الشعبى فى الحجاز ، دار مكة للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .

(٣٧) د. محمد الجوهرى ـ علم الفولكلور ـ دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .

(٣٨) انظر أحمد رشدى صالح الأدب الشعبى وفنون الأدب الشعبى ، مرجع سابق .

(٣٩) د. عبد الحميد يونس ـ دفاع عن الفولكلور (الأدب الشعبى مقوماته ووظائفه) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٣ : ١١٧ .

(٤٠) د. عبد الحميد يونس ـ الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى (سلسلة المكتبة الثقافية دار القلم ـ القاهرة ، ص ٦ : ٧ .

(٤١) د. عبد الحميد يونس ـ دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق .

(٤٢) د. عبد الحميد يونس ـ معجم الفولكلور (مادة أدب شعبى) .






د. محمود ذهني

الانتاج الأدبي العربي يمكن تصنيفه في ثلاثة ألوان متمـــايزة هي : الأدب الرسمي ، والأدب العامي ، والأدب الشعبي . وكل لون من هذه الألوان له مجموعة من الخصائص والسمات التي تميزه عن غيره . فالأدب الرسمي هو أدب الصـــفوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء كانت في الغنى أو الســـياسة أو الثقافة . لهذا فان منشيء هذا الأدب ، الذي سوف يقدمه لأصحاب تلك المستويات العليا لابد أن يتخير له موضوعا من الموضوعات التي تدخل في دائرة اهتمامهم ، وأن يصوغه في لغة فصحى ـ أو متفاصحة ـ تتحـــرى أقصى درجات الفخامة والضخامة والأناقة والتصنع . وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذي شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربي ، كما يدخل تحته أيضا شعر المناسبات .

ولما كان هذا الأدب لا يدخل في اهتمام سواد الناس ، فانهم لا يعيرونه التفاتا ، ويعيشون بعيدين عنه ، حيث يضعه أصحابه ، ذوو النفوذ والسلطان ، مدونا في الكتب ، ومرصوصا فوق أرفف المكتبات ، ثم يأتي الاستعمار الثقافي ليفرضـــه على الدراسات الأدبية ، ويفرد له وحده الميدان ، في المدارس والجامعـــات ، مدعيا أنه الانتاج الوحيد للقريحة العربية ، واللون الوحيد الذي يمثل فن العرب الأقدمين .

والأدب العامي هو ذلك الذى يحصر نفسه فى نطاق اجتماعى ضيق ، حيث يقدم نفسه لعـــدد قليل من البشر • تجمعهم لهجة لغوية واحدة ، فينغلق فهمه على أصـــحاب اللهجـات الأخرى للغة نفسها ، ولا يهتم الا بالأحداث اليوميـــة الجـــارية لتلك ، الجماعـــة فيبتعـــد عن الوجدان الانسانى العام ، أو المشـــاعر البشرية المشتركة ، وبذلك لا يعنى الا أصحاب لهجته ، وفى اطار الأحداث الراهنة التى يعالجها ، ويزول تأثيره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التى قيل فيها •

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوى خطى خاص بها ، ولذا فانها عادة لا تدون ، واذا أريد لها التدوين فأنها تستعير النظام اللغوى الخـاص بلغتها العامة (أى الرسمية أو الفصحى) ، وتلك لا تفى باحتياجاتها الصوتية ، لا سيما فى الانتاج الأدبى الذى يعتمد على النبر والمد والغن وموسيقى الكلمات • ولهذا فان الأدب العامى لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون ، واذا دون فلا يمـكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التى استعارها •

أما الأدب الشعبى فهو الأدب الذى يصل الى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده ، أو بمعنى أصح ، هو الأدب الذى يختاره الشعب حيث يجد أنه يعبر عن شـــعوره الجمعى العام ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة ، التى تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهى بالتسلية والترفيه ، وبين البداية والنهاية عـــدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر •

فالأدب الشعبى ينتج أساسا باللغة العامة حتى يستطيع الوصول الى جميـــع أفراد الشـــعب ، ولا غضاضة بعد ذلك فى أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة ، وان استمر محتفظا بخصائصه الشعبية • وقد يكون هذا العمل الأدبى نشـــأ أولا فى حظيرة الأدب الرسـمى ، أو ربما حظيرة الأدب العامى ، ولكنه مس وترا مشتركا عنـــد مجموع الشعب ، واســتحوذ على الصفات التى تؤهله لأن يكون شعبيا ، فيدخل فى نطاق الأدب الشعبى ويخضع لمقتضياته التى أهمها الصيرورة بين جميع أفراد الشعب ، والبقاء على الزمن متنقلا من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر ، يشبع الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفيـــة للناس كل الناس — ويعبر عن مشـــاعرهم من فرح الى حزن ، ومن قنوط الى أمل ، ومن حب الى بغض ، ومن واقع الى خيال ، ومن حقيقة الى وهم • وهو فى كل ذلك يدفع الناس الى نزوع نحو الحياة أكثر راحة ومتعة ، وأكثر تطلعا نحو مستقبل أفضل •

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصنف نفســه — أو ينصب نفسه — أديبا رسـميا أو عاميا أو



شعبيا، ولكنه بحكم كونه فنانا ينتج ما ينفعل به، فان حاز انتاجه خواص الأدب الرسمى كان رسميا، وان أخذ سمات الأدب العامى كان عاميا ، أما اذا اختارته جماهير الشعب لتضمه الى مواردها الفنية وغذائها الروحى ، فانه يكون بذلك أدبا شعبيا •

وصاحب الأدب الشعبى لن يتمتع ــ للأسف ــ بهذا اللقب ، فهو لن يطلق عليه فى حياته لأن سمات الأدب الشعبى لا تتحقق الا بعد أمد طويل، وأيضا لن ينعم به بعد مماته لأن الأدب الشعبى لا يحفل كثيرا بشخص قائله ، وانما يترك نفسه لطبقات الشعب ونطاقاته المختلفة ، يشكله كل منهم طبق احتياجاته ، ويدخل عليه من التغيير والتعديل والتبديل والاضافة والحــذف ما يلائم ظروف بيئته ومتطلبات حيـــاته ، ومقتضيات عصره •

لهذا كلما امتـد الزمن بالأدب الشـعبى ، واتسعت رقعة متلقيه ، كلما وجدنا له أكثر من صورة وأكثر من شكل • وهذه الظاهرة لا تضير الأدب الشعبى أو تسىء اليه ، وانما العكس هـو الصحيح ، اذ أنها تعطيه القدرة على البقاء ، وتجدد شبابه بحيث يستطيع مسايرة الزمن ، وخـدمة الأجيال المتعاقبة •

فالحكاية الشعبية ــ بأنواعها المختلفة ــ نجد لها صورا متعددة تختلف باختلاف المكان والزمان ، بل لا نغالى كثيرا اذا ما قلنا أنها فى كل مرة تحكى فيهـا تختلف ــ قليـــلا أو كثيرا ، عن المرة السابقة • كذلك السير الشعبية التى يحكيهـا شاعر الربابة أو الراوى ، نستطيع القول بأنهـا كانت تختلف عند كل فرد منهم عنها عند الآخر ، بل ربما تختلف ــ الى حد ما ــ عنـــد الراوى الواحد عندما يحكيها مرة بعد الأخرى •

وحين دونت شوامخ الأدب الشعبى ، مثـــل السير الشعبية المتعددة وحكايات ألف ليـــلة وليلة ، وجدنا لها ثلاث صور مطبوعة ، واحـدة مصرية ، وأخرى شـامية ، والثالثة عراقيـــة ، الأصل فيها واحد ، والاختلاف فى الشـــكل أو المظهر ، مثلها مثل الشعب العربى الذى يتحـد أفراده فى الصفات والخصائص والسمات العرقية ، ويختلف ملبســه من اقليم لاقليم ، أو تختلف لكنته من بلد الى بلد •

واذا أردنا أن نصنف الشعب ــ أى شعب ــ بين الفئات المتقابلة ، فأننا نستـــطيع دائما أن نصنفه دون أن يكون هناك تجـــاوز كبير ، أى نستطيع القول ــ بصفة عامة ــ أن نصفه ذكور ونصفه اناث ، وأن نصفه أطفال الى بداية الشباب ونصفه بالغون وأن نصفه أميون الى بداية التعليم ونصفه متعلمون •• وهكذا •

فلمن من هؤلاء يتجه الأدب الشـــعبى أول ما يتجه ؟

بالطبع اذا أراد الأدب الشعبى أن يصل الى الشعب بأكمله فلن يتجه الى صفوة المثقفين ــ مثلما يفعل الأدب الرسمى ــ فيستغلق فهمه على العامة من المتعلمين وغير المتعلمين • فى حين أنه اذا توجه الى عامة الشعب، فأنه ــ بامكانياته الفنية ــ سوف يستطيع أيضا أن يجذب اليه أصحاب الثقافة على اختلاف مستوياتهم •

كذلك لن يحاول أن يكون فى مستوى الكبار فيفقد الأطفالومن هم فى مراحل الصبا والشباب ــ وهم نصف الشعب ــ ولكن يمكنه أن يتجه الى الصغار وفى ذات الوقت يفتن الكبار •

وليس هذا غريبا علينا الآن ، وفى حياتنـــا المعاصرة، فالسيرك ومدينة الملاهى وحدائق الألعاب وأشباهها تنشأ للأطفال أساسا ، ومع ذلك فان اقبال الكبار عليها يفوق اقبال الصغار • لقد وجد « والت ديزنى » مبتكر الرســـوم المتحركة فى السينما ، والذى أنشأ فى أمريكا مدينة الملاهى الشهيرة باســـمه « ديزنى لاند » أن عدد الكبار الذين يؤمونها يبلغ عشرة أضعاف الصغار ، الأمر الذى حفزه لانشاء مدينة جــديدة هى « ديزنى ورلد » (أى عالم ديزنى) زاد فيها الجرعـات التثقيفية والعلمية عن الجرعات الترفيهية ، فزاد الاقبال عليها من الكبار والصغار جميعا •

ولماذا نذهببعيدا ونحن نعرف أن الفولكلوريين يرجعون بداية علم الفولكلور ، وتسميته بهـــذا الاسم الى العالمين الألمانيين «الأخوين جريم» ــ وليم ويعقوب أوفلهيلم وجيكوب جريم » وذلك من خلال كتابهما « حكايات البيوت » • وهذه الحكاياتفى حقيقتها قصص الأطفال •

ثم كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى هو درة الأدب الشعبى العربى ، أليست حكاياته هى التى كانت تحكيها الجدات والأمهات لأطفالهن ، وأنها كانت ـ حتى الجيل الماضى ـ الزاد الثقافى والمتعة الوجدانية التى لا يرضى عنها الطفل بديلا ، ولا يستطيع أن يذهب فى النوم قبل أن يسمع واحدة من تلك الحكايات مهما تكررت عشرات المرات ، بل ربما تعلق بواحدة منها فيطلبها بذاتها لتحكى له يوما بعد يوم ، وتلك طبيعة الأطفال ٠

والى الذين يبحثون فى أزمة الشباب المعاصر ، أستطيع أن أوجه أنظارهم الى واحد من أهم أسبابها ، هو حرمان أطفال الأجيال الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التربوى منذ أن انقطعت المرأة عن أطفالها وانشغلت عن بيتها وأولادها دون أن تقدم لهم البديل المناسب ففقد الأطفال متعة الأدب الشعبى ، وفقد الأدب الشعبى أرضا كان مسيطرا عليها ٠

أما الدول المتقدمة ، فحين حدث فيها هذا ، سارعت باعداد البديل فى شكل مطبوعات الأطفال التى تقدم لهم الأدب الشعبى فى صورة جديدة معاصرة ، مستفيدة من التقدم العلمى المذهل ومن تكنولوجيا العصر ٠ ولعل أفضل مثال لذلك حكايات « هانز كريستيان اندرسن » التى نسجها على منوال الحكايات التراثية التى جمعها الأخوان جريم ، ثم جاء « والت ديزنى » وحولها الى رسوم سينمائية متحركة ، بعد أن طبعت فى طبعات متعددة ، مزينة بالرسوم والألوان ٠

ومثل ذلك «خرافات لافونتين» الشاعر الفرنسى الشهير الذى نظم مائة وأربعين خرافة من خرافات الحيوان ـ أى الفابولا ـ أخذ عددا غير قليل منها عن حكايات « كليلة ودمنة » لابن المقفع ٠

واذا كان الأدب الرسمى أدبا ثابتا يتطلب سلامة النص ، وتوثيق الأصل ، وصحة النسب ، فان الأدب الشعبى أدب متغير متطور ، لا يبقى على حال واحد ، بل يغير شكله من عصر الى عصر ، ومن مجتمع الى مجتمع ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن مجال الى مجال ٠ فالحكاية الشعبية مثلا قد يكون لها أصل مدون فى كتب التراث ولكنها تحكى بطرق مختلفة ومتعددة ، تناسب كل منها زمن حكايتها ، والبيئة التى تحكى فيها ، وحال المتلقين ٠

ولعل من أوسع طرق الدراسات الفولكلورية الآن « المنهج المقارن » الذى يحاول ـ بالنسبة للحكاية الشعبية ـ أن يتتبع مسارات انتشارها ، والاختلاف بين أشكالها ، ويثبت ذلك فى فهارس فولكلورية ، أو يوقعها على خرائط أيزوبارية ٠

وعلماء الفولكلور يقسمون الحكاية الشعبية الى عدد من الألوان ، يأتى على رأسها لونان أساسيان هما الحكاية الخرافية المسلية أو حكايات الجان Fairy tales ، وحكايات الخرافة الحيوانية أو الفابولا Fable ٠ ثم يأتى بعد هذين القسمين ألوان أخرى كالحكاية الغرامية، والحكاية الفكاهية ، والحكاية التعليمية ، والحكاية الشارحة، والحكاية الاسطورية ، وغيرها ٠

ولم ينس علماء الفولكلور أن يوضحوا أن هذا التقسيم هو فى الحقيقة تقسيم نظرى تعقيدى الى حد كبير ، شأنه فى ذلك شأن التقسيمات والتقنينات التى تتناول العلوم الانسانية بصفة عامة ، والفنون والآداب بصفة خاصة ، فهدفها أساسا دراسى تفسيرى فقط ، أما فى الواقع فمن المتعذر وجود اللون النقى الذى تتوفر له جميع الخواص وتتمازج وتختلط ، وأقصى ما نطمع فيه هو أن نجد فى الحكاية لونا يغلب على غيره من الألوان ، أو لونا أساسيا وألوانا أخرى فرعية أو مكملة وعادة ما يكون اللون الأساسى هو أحد القسمين الرئيسيين للحكاية الشعبية وهما حكايات الجان وفابولا الحيوان ٠

واذا نحن أمعنا النظر فى هذين القسمين الرئيسيين فسوف نجد أنهما ـ شكلا وموضوعا ـ يتوجهان أولا وقبل كل شىء الى الأطفال ، أو لعلنا نقول أن مكانهما الطبيعى هو « أدب الطفل » ، وأنهما اذا كانا من الأدب الشعبى الفنى الحقيقى فانهما سوف يستطيعان الوصول الى الكبار أيضا، ثم الى المثقفين والدارسين وتلك شيمة الأدب الشعبى ٠

وكم كان فناننا العربى العظيم « ابن المقفع » فولكلوريا بالسليقة حين قال فى مقدمة درته الخالدة « كليلة ودمنة » « وينبغى للناظر فى هذا

الكتاب أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أغراض . أحدهما ما قصد فيه الى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة ليسارع الى قراءته أهل الهزل من الشبان فتستمال به قلوبهم ، لأنه الغرض بالنوادر من حيل الحيوان . والثانى اظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ، ليكون أنسا لقلوب الملوك ، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة فى تلك الصور ، والثالث أن يكون على هذه الصفة ، فيتخذه الملوك والسوقة ، فيكثر بذلك انتساخه ، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا ، والغرض الرابع ـ وهو الأقصى ـ وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة » . (ص ٧٣ ط المطبعة الأميرية سنة ١٩٣١) .

أليست هذه أهم سمة من سمات الأدب الشعبى ، الذى يقدم لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ، فيجد فيه كل منهم ما يناسبه من غذاء روحى ، ويغترف منه ما يروم من مهام الفن فى الحياة .

وهكذا نجد أن الحكاية الشعبية لا تتمسك بصورة موحدة ثابتة ، أو شكل محدد ، وانما يمكن أن يكون لها أكثر من صورة وأكثر من شكل ، ليس بسبب اختلاف الزمان والمكان فحسب ، وانما لاختلاف المتلقى كذلك سواء من حيث المستوى الثقافى ، أو العمر الزمنى ، أو غير ذلك من أسباب .

وتفسيرا لهذه الظاهرة يقول المتخصصون أن العنصر الأصلى (Original motif) فى الحكاية واحد أو ثابت ، وتتغير من حوله عناصر الربط (Conjunctive motifs) ، والشكل البنائى ، فينتج عنها عشرات الحكايات المتحدة فى الفكرة والمختلفة فى الشكل ، وبالتالى مختلفة فى الهدف . أما الأستاذ فاروق خورشيد فيطلق عليها اسما أرق ، استعاره من المصطلحات الموسيقية ، فيقول انها « تنويعات على أصل فولكلورى » .

والعناصر الأصلية لكثير من الحكايات الشعبية تتشابه عند كثير من الشعوب ، على الرغم من بعد مكان احدهما عن الآخر ، أو صعوبة الاتصال بينهما . ولتفسير ذلك كانت نظريتان علميتان أولاهما نظرية التشابه التلقائى نظرا لتشابه الطبيعة الانسانية فى خواص عمومية تشمل جميع البشر فى كل مكان . وبالتالى فان العنصر الأصلى لحكاية ما يمكن أن تنشأ فى بيئات مختلفة لا اتصال بينها .

أما النظرية الثانية فهى نظرية هجرة الحكاية الشعبية ، حيث تنبت ـ كعنصر أصلى ـ فى بيئة معينة ، ثم تنتقل منها الى البيئات الأخرى ، لتكتسى فى كل منها بمجموعة من عناصر الربط التى تؤهلها لملاءمة بيئتها الجديدة . وهذه النظرية هى أساس عمل « المنهج المقارن » فى الدراسات الفولكلورية .

وسواء صحت هذه النظرية أو تلك ، أو كان لكل منهما نصيب من الصحة ، فان ما لا شك فيه أن الحكايات الشعبية العربية كان لها تأثير مباشر وفعال فى الأدب الشعبى الأوروبى ، منذ أن ترجم المستشرق الفرنسى « أنطوان جالان » حكايات ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤ ، ومنها انبثقت فى فرنسا وألمانيا آلاف الحكايات الشعبية التى احتذت ترجمة جالان أو نسجت على منوالها ، بحيث يمكن القول بأن « الليالى » هى الأصل الذى خرج منه نبض الحكاية الخرافية الأوروبية .

أما حكايات « كليلة ودمنة » فقد ترجمت الى الفرنسية قبل « الليالى » بكثير ، حيث ظهرت أول ترجمة لها عام ١٦٤٤ ، ولكنها لم تنتشر وتشتهر الا بعد أن جاء الشاعر الفرنسى الشهير «لافونتين» واقتبس منها عشرين حكاية نشرها ضمن خرافاته عام ١٦٧٨ .

ولا حاجة بنا الى القول بأن « **حكايات الجان** » منذ أن جمعها الأخوان جريم ، **وفابولا الحيوان** منذ أن نظمها لافونتين ، سواء كانت مقدمة للأطفال أو للكبار ، فتحت أمام أوربا وأمريكا الباب واسعا لينتجوا الآلاف المؤلفة من قصص الأطفال ، التى أخذت منها موتيفاتها الأصلية ، أو احتذتها ، أو نسجت على منوالها ، فأثرت بذلك وجدان ناشئيها ، وما فاض منها صدرته الينا ضمن ثقافتها الغربية التى تريد أن تفرضها علينا .

أما نحن العرب فقد حاكمنا « **الليالى** » ووجهنا اليها تهمة افساد الخلق والحض على الرذيلة ،

وأهملنا « كليلة ودمنة » واعتبرناها تراثا أثريا لا يتمشى مع العصر • وبقى أطفالنـــا دون زاد ثقافى قومى ، يعطيهم الدفعة الوجدانيـــة التى تتطلبها الحياة ، ويمنحهم القدرة على مواجهة ذلك الغزو الاستعمارى الثقافى •

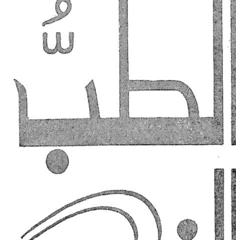
واليوم ، حين يستشعر البعض هول ما آل اليه حال شبابنا وأطفالنا من ضعف ثقافى ، وما ظهر من أثر ذلك على سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم ، راحوا ينشدون العون من الغرب الأوربى ، أو الشرق الشيوعى ، ويطالبون بالنقل عنهم وترجمة كتبهم • وفاتهم أنهم بذلك يمكنـــون لثقـافتهم الاستعمارية من التغلغل فى وجداننا ، ويحطمون أسمى ما يتطلبه بناء الانسان العربى •

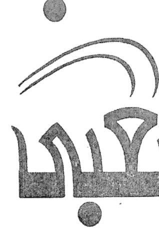
ولم يدر بخلد هؤلاء أن لنا تراثا عربيـــا من واجبنا احياؤه وتقديمه غذاء روحيا قوميا لهؤلاء الناشئة ، وأن هـــذا التراث قادر على ذلك أمين عليه ، لأنه كان هو النبع الذى استقى منه الغرب الأوروبى ثقافته ، بعد أن عرف كيف يستفيد منه الاستفادة المثلى ، ويضعه فى الثوب الذى يناسب بيئته ويحقق أغراضه •

فهل نضبت لدينا القرائح ، أم ران علينـا الكسل الذى يجعلنا نحجم عن الاطـــلاع والبحث والدراسة ، ونكتفى بفتات ما يلقى به الينا الغرب الأوربى ، معتبرين ذلك قمة التمدن والتمسك بأهداب الحضارات الحديثة •

ان تراثنا الشعبى نبع لا ينضب لأولئك الذين يرومون بناء شعب جديد ، يعيد للعربى ثقتـــه بنفسه ، واعتزازه بقوميته ، ويمكنه من مواجهة المستقبل الملبد بغيوم الأزمات والتحديات ، وهذا الأمر يتطلب جهدا غير محدود ، ونية صـــادقة ، وعزما شديدا • وقبل هذا وذاك معرفة واطلاعا ودراسة وثقافة وبحثا وعلما ، ثم ايمانا بتراثنا وقوميتنا ومستقبلنا •

هذه دعوة مفتوحة أقدمهـا لجميـــع الدارسين والمتفننين : ان التراث الشـــعبى والدراســـات الشعبية هى أمل المستقبل ، أنها الاستثمار المربح الذى يعطى أكبر عائد ، فجهد البحث فيه يمكنه أن يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والمؤلفين ، فبعطوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء •





أحمد رشدى صالح

ما هو الطب الشعبى ؟ (*)

هو مجموعة الممارسات التى يتوارثها الأبناء عن الآباء والأجداد لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة الممارسات الموروثة المستخدمة للوقاية من أمراض البدن والنفس ، فهو اذن يتألف من فرعين أساسيين : الفرع الأول هو ما نسميه بالطب العلاجى ، والثانى يجوز أن نسميه بالطب الوقائى ٠

وفى بعض الأحيان نقرأ فى المؤلفات الموضوعة حول التراث الشعبى كلمة طب « الركة » بدلا من « الطب الشعبى » فهل هناك فرق بين الكلمتين ؟

فى رأيى ان هناك فرقا رأسيا ــ أعنى من قاعدة المصطلح الى قمته بين « الطب الشعبى » و « طب الركة » ٠ فما أقصده بالطب الشعبى هو الممارسات المبنية على درجة أو أكثر من المعرفة اليقينية والتجربة ٠ وهذا النوع من الطب الشعبى ، أقرب ما يكون الى البدايات الأولى لعلوم الطب الحديثة ٠

أما طب الركة فأعتقد أنه الأقدم تاريخا ــ وهو عبارة عن مجموعات الممارسات المستخدمة أيضا للعلاج والوقاية ، لكنها تمزجه أشد الامتزاج ، بالظنون والخرافات ــ أى بالشعبذة (الشعوذة) ٠

ان بدايات الطب الوقائى والعلاجى ، ونشأته وتدرجه وهجرات نتائجه من مكان الى مكان تبدأ

(★) فى العدد السابق قدمت المجلة دراسة للأستاذ المرحوم أحمد رشدى صالح عن أهم مدارس الفوكلور وتوالى المجلة فى هذا العدد وما يليه من أعداد نشر بعض الدراسات التى سبق أن أعدها الأستاذ المرحوم أحمد رشدى صالح ومنها ماالقاه كمحاضرات على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب ــ جامعة الاسكندرية خلال عام ١٩٧٥ ٠



بميلاد التاريخ المعلوم لنا ـ أى ببدء الحضارات القديمة وأهمها بالطبع ـ تلك الحضارات التى قامت فى مهاد الأنهار الكبرى مثل وادى النيل ووديان دجلة والفرات والسند والكنج فى الهند وسيحون وجيحون ، وكذلك فى بلاد اليونان القديمة • أى اننا سنجد أنفسنا أمام خريطة واسعة للغاية ، تمتد من أعماق آسـيا ـ وهى تضم الصين والهند وفارس والعراق ، وشبه الجزيرة العربية والشام وبلاد الاغريق ومصر•

وعندما نتحدث عن نشوء الطب فى العالم القديم فينبغى أن نشير الى عنصر الاستقرار الاجتماعى والثقافى ، أى الى استقرار المجتمعات المشار اليها وممارساتهـا الحضارية المختلفة وممارساتهـا العمرانية المتباينة وممارستهـا العلمية والفلسفية المتباينة •

فى هذه المجتمعات كان الانسـان قد عرف خواص الكثير من النباتات الوحشـية ، التى استخدم بعض أنواعها فى الطعـام واستخدم أنواعا أخرى منها فى العلاج والوقاية ، ثم قام الانسان باستئناس أهم هـذه النباتات كمـا استأنس أعدادا من الحيوان ، كما عرف خصائص بعض المعادن والصخور والثروات المعـدنية ، واستخدمها لأغراضه المختلفة ومنهـا الأغراض الطبية •

وقبل الدخول فى تفاصيل الطب الشـعبى العـلاجى والطب الوقائى نرى أن نتعرف على بعض أعلام الطب فى العالم القديم ، ونأخذ على سبيل المثال الطب عند قدماء المصريين أى فى الفترة التى تقع بين سـنة أربعة آلاف قبـل الميلاد والى سـنة ٧١٥ ق•م وتاريخ الطب فى هذه الفترة مدون على البرديات وجدران المعابد القديمة والآثار •

ومنها نعرف أن الطب كان مهنة مغلقة أى مقصـورة على الكهنـة • **ومزج الكهنـة بين الممارسات العلمية وبين الممارسات الأسطورية** ، وكان الكهنـة هـم الذين يحرسـون أوراق البردى الطبية •

وقد أحصى العلماء عـدد الكلمات الطبيـة الموجودة فى أوراق البردى فوجدوا أنها أكثـر

من ٥٠٠ كلمة من بينها مفردات نباتية وأخرى معدنية وثالثة حيوانية ورابعة أدوية مركبة ٠

وقد تضمنت أوراق البردى البحث فى هصم الجسم ووظائف أعضائه وأثر الكبد فى هضم الطعام ، وأمراض العين ، وأمراض النساء ، والأمراض المعوية والعقاقير المستخدمة ، ومنها مثلا عقاقير للشفاء من الحالات النفسية كحالة الكآبة والحزن والهموم ٠

وبرعوا فى التحنيط بالطبع ٠

وامتازوا فى علاج الأسنان ، وعظام الفكين التى تظهر فى مومياتها حتى الآن أسنان ذهبية٠

وكان الكاهن المعالج يأخذ أجرا هو وزن شعر رأس المريض من الفضة ٠ كما برعوا فى الجراحة واستخدموا التبنيج أثناء اجراء العمليات الجراحية فكانوا يأتون بحجر معين من مدينة منف ويسحقونه ويخلطونه بالخل ويضعونه فوق الجزء الذى يجرون فيه العملية الجراحية ٠ وكان التفاعل بين الحامض الخل ومسحوق هذا الحجر يولد غاز حامض الفحم الذى يخدر الجزء أو الجسم تخديرا كافيا لاجراء العملية الجراحية ٠

وأما الآلات الجراحية فكانت عشرات ويرجع تاريخ أقدمها المصنوع من البرونز الى سنة ١٥٠٠ ق٠م ٠

والخلاصة : ماذا بقى من الممارسات القديمة فى الطب الشعبى وطب الركة ؟ بقى الكثير للغاية ــ الكثير من البدايات والكثيرمنالاضافات التى حدثت بعد انتشار دعوة محمد بن عبدالله « صلعم » الى مواطن الحضارة القديمة ٠ مما جعل بيئاتها الثقافية والعلمية تتوحد فى اطار شامل واسع جدا ، تهاجر فيه الخبرات من أدناها الى أقصاها ٠

ومن أهم ما تخلف من القرون المتوالية نستطيع أن نقسمه على النحو التالى :

ــ التشخيص (تشخيص الأمراض) ٠

ــ علاجها ٠

ــ الوقاية من الأمراض ٠

ــ العقاقير المستخدمة لعلاج أمراض الجسم ٠

ــ علاج الأمراض العصبية والنفسية ٠

صورة الطبيب كما تظهر فى الأدب الشعبى العربى ٠

واعتقد أن مفتاح الموروث فى الطب الشعبى أن نذكر صورة الطبيب كما رسمتها الآداب الشعبية العربية ٠

وهذه بكائية من الصعيد من بكائيات النساء على المرضى نعرف منها ان المريض أصيب فجأة بمرض خطير بين العشاء والليل وان أهله استدعوا الطبيب فجاء يتوكأ على عصاه ٠

تقول البكائية :

يا ساانده العيان تنولى خير
كان ايش جرى له بين العشا والليل

يا ساانده العيان تنولى أجر
كان ايش جرا له بين العشا والفجر
دخل حكيم الجدع وبص « لو » بالعين
وجال لو يا زينة الأمرا أجيب دواك منين
يا حكيم العيان طيب وخد ميه
طلع الحكيم وراسه مطاطيه
طلع الحكيم يخبط على الكفين

وتمضى البكائية فى حوار درامى مؤثر ، فاذا كان الطبيب الأول قد فشل فى مداواة المريض فلتذهب أمه الى طبيب آخر ٠ فنعرف ان المريض غريب فى بلده وان الطبيب متقدم فى السن يتوكأ على عصاه ٠

دخل الحكيم يركز على النبوت
روح بلادك يا غريب لتموت
دخل الحكيم يركز على جريده
جال الحكيم ما ليش خلاص فى ده

واذا كان الطبيب الثانى قد فشل فلتبحث أمه عن طبيب ثالث ولتكرم هذا الطبيب العجوز أيضا وتجعله يركب على دابة ٠

تقول البكائية :

جالوا الحكيم فى الزاويه جبناه

ومشـــيت على جدمي وركبنــــاه
جالو الحكيـــم في الزاوية جبتــه
ومشـــيت على جـدمي وركبتـــه

والخلاصة أن صورة الطبيب الشعبى تلخصها كلمة الحكيم – أى الرجل صـــاحب التجربة الطويلة فى معـــالجة الأمراض ٠ وهـــذا الرجل العجوز يستطيع أن يشخص المرض بمجـــرد القاء نظرة فاحصة عليه ، وانه يتوكأ على عكاز وهو يشبه قاضى الغرام من حيث اختمار التجربة وامتدادها ٠

والشيء البارز فى البنـاء الشعرى لهـــذه البكائية أنهـــا حوار درامى شـــديد الاختزال لا يتطرق للتفاصيل ٠

والتجربة الشعبية فى هذا المجال هى مزيج غريب معقد جدا من المعـــارف اليقينية ، ومن الظنون والأوهام ولنضرب بعض الأمثلة لنشرح هذا المعنى ولنتأمل ما تقوله بعض الأمثال :

« **أحسن الطعام جوع وكل** »

ويعنى ألا ندخل طعاما فى المعـــدة الممتلئـــة بالطعام

والمثل الثانى :

« **المعدة بيت الداء** »

والمثل الثالث :

« **ان فار دمك افصده** »

والمثل الرابع :

« **اذا كان عضمك فنات عليك بشرب المغات**

والمثل الخامس :

« **اتغـــدى واتمدى ولو لحظتـــين ، واتعشى واتمشى لو خطوتين** » ٠

واضح من هذه الأمثـــال انهـــا تتركز حول محورين : الأول هو ما يتصل بالجهاز الهضمى والثانى خاص بالدورة الدموية ، فأصـــل كل الأمراض المعوية ما يصـــيب المعـــدة من تخمه وعطب الأمعاء ٠٠ وقد يصاب الانسان بضعف أو ارهاق وسبب ذلك قد يكون نقصـــا فى التغذية وعلى ذلك ينصح المثل بشرب المغاتوهو شراب غنى بمواده السكرية والبروتينية ٠

ومن أغانى النساء على المرضى ، يبدو واضحا ان هناك أنواعا من المرض لا تحتاج الى احضار الحكيم فاذا كان المرض بسيطا كالصداع مثلا فما على المرأة الشعبية الا أن تطلق البخـــور وتلقى الرقية المناسبة حتى يزول المرض ظنـــا منها ووهما بأن هذا الصـــداع رد فعل لعين حاسدة ، لكن اذا كان المرض متعمقا غير مرئى فانها تحتار فى علاجه **تقول بكائية :**

وان جال يا راسى لأبخــره وارجيـــه
وان جال يا قلبى احتـــار دليلى فيه
وان جال يا راسى لا بخره وارجـاه
وان جال يا قلبى احتار دليـــلى ويـــاه

واذا كانت الأمراض من تلك التى تخرج على معرفة الأم أو الزوجة مثـــل الأمراض المعوية والصدرية ففى هذه الحالات تلجأ المرأة الشعبية الى الحكيم ٠٠ والبكائية التـــالية تجعلنا نقف أمام نوعين من الحكماء أى الأطباء نوع تستبشر به المرأة الشعبية فتسميه حكيم السلامة ، ونوع تتشاءم منه وتسميه حكيم الندامة ٠

تقوم البكائية :

حكيـــم الســـلامه خش لو عنـــده
حل الصديرى واكشـــف على جنبه
حكيـــم الســـلامه خش لو جوه
فك القميص واكشـــف على الســـوه
حكيـــم الســـلامه اجبـــر وطببهـــم
وشوف العيـــا وما عمل معهم
حكيـــم الســـلامه اجبـــر وداويهـــم
وشـــوف العيـــا وما عمل فيهـــم

ولكن هل يقتصر العلاج على تجربة الحكيـــم والمرأة الشعبية ؟

المثل الشعبى يقول :

« **اسأل مجرب ولا تسأل طبيب** »

ولو فكرنا قليلا فى هذا المثـــل وطبقناه على علاج الأمراض ٠ لوجدنا أنفسنا أمام حقيقـــة تقول ان التجربة أهم من استشارة الطبيب ٠

ويصور الأدب الشعبى نماذج المرضى فى نوعين رئيسيين — نوع معروف الاسم — ونوع يغلب عليه التعميم ·

ومثال المريض المعروف الاسم : أيوب

وأمثلة المرضى التى يغلب عليها التعميم : هم المصابون بأمراض جسمية هينة أو مستعصية والمصابون بأمراض نفسية أو عصبية · وهؤلاء لا تشير اليهم المأثورات الشعبية بالاسم ، ولا تحدد تفاصيل ملامحهم ، وانما تأخذهم بالجملة ·

فهناك مثلا المرضى والمجروحون لأن الأيام والزمن هى التى أحدثت جراحهم وهناك جرحى الغرام وجرحى الغربة ، وجرحى عدم العرفان والتنكر للصداقة وجرحى المظالم وجرحى التعاسة ، وجرحى الكآبة النفسية ، أى اننا أمام نوعين من المرضى — مرضى البدن ومرضى النفس

وأشهر مريض للتطبيب الشعبى لمريض **معروف الاسم هو أيوب ·**

وفى القصة الشعبية المنظومة حول أيوب نسمع كلمات عن تطبيب مرضه المستعصى ·· ونصادف أحداثا ترمز الى القدرة النفسية للمريض من ناحية وكيف انها هى والايمان السبيل المفتوح أمام الشفاء ·

وأظن ان الأفضل أن نبدأ بالقصة الأصلية لأيوب ثم نتابعها فى المأثورات الشعبية ·

وردت قصة أيوب فى سفر أيوب — الأصحاح الثانى ومنها نعرف أن أيوب كان فى البداية رجلا على قدر كبير من التقوى وطيب النفس ووفرة المال، ثم امتحنه ربه فى ماله فأذهبه عنه ، لكن أيوب صبر مؤمنا ، وامتحنه ربه فى عافيته « وضرب أيوب بقرح ردىء فى باطن قدمه الى هامته ، فأخذ أيوب شقفه ليحتك بها وهو جالس فى وسط الرماد فقالت له امرأته « انت متمسك بعد بكمالك بارك الله وموت فقال لها تتكلمين كلاما كاحدى الجاهلات ألخير نقبله من عند الله والشر لا نقبل » وتنتهى القصة فى سفر أيوب بأن بارك الله اخرة أيوب أكثر من أولاه ·· فضاعف فى راحته وعافيته وماله ومد فى عمره عشر سنين ومائة ورأى أربعة أجيال من ذريته ·

وجعل الخيال الشعبى من قصة أيوب انموذجا لصبر البطولى على متاعب مرضه وآلامه وجعل من زوجته أنموذجا للوفاء الذى ليس له ضفاف الى نهايه ·· فقد ظل أيوب يداوى نفسه من جراحهزمنا طويلا وبلا فائدة ، وخسر كل مايملك وباعت زوجته كل شيء لتطبيبه حتى شعر راسها قصته وباعته ·

ثم شاءت القدرة الالهية أن يعثر أيوب على نبات وحشى ويجربه فى علاج جراحه ونجح هذا النبات ·

واسم هذا النبات هو «**الرعرع**» أو «**الرعريع**» أو « **رعريع أيوب** » وهذا الاسم تحريف لكلمة « عرعر » المستخدمة فى قراطيس الطب العربية القديمة ، وقد كان موجودا ولم يزل موجودا فى مصر ، وقد عثر علماء الآثار على بذره بين الهدايا الجنائزية القديمة الموجودة فى مقابر طيبة والدير البحرى (١) ·

ومن الملاحظ ان هناك عادات شعبية مقترنة باستخدام النباتات الطبية الشعبية ، وبمناسبة حديثنا عن قصة أيوب نذكر بعض العادات الشعبية الموجودة فى مصر وبعض بلاد الشرق العربى والتى نعتبرها أنموذجا لهذه الرابطة بين استعمال النبات الطبى الشعبى والمناسبات العامة ·

فى عيد الربيع الذى نسميه فى مصر بشم النسيم ويسميه أشقاؤنا فى الشام والعراق وايران بالنوروز أو النيروز تظهر نباتات عميقةالخضرة فى أيدى الناس الشعبيين أو تعلق حول رقابهم وفوق بوابات بيوتهم أو يستحم بها · ومن هذه النباتات نبات رعريع أيوب العميق الخضرة · ونحن نعرف أن اللون

---

(١) وفى ص ٣٨٣ من كتاب الأدب الشعبى وما يليها للمؤلف جزء من قصة أيوب الشعرية

الأخضر العميق يرمز فى المعتقد الشعبى الى تجدد الحياة أو ميلاد التجديد من القديم ٠

والى يومنا هذا يستحم بعض العامة بماء ـ فيه رعرع أيوب وذلك يوم أربعاء أيوب ـ ظنا منهم أنه يرد عليهم العافية وصحة البدن كما ردها على أيوب فيما يعتقدون ٠

ولكن هل ثبت علميا أن هناك صلة بين هذا النبات وعلاج الجراح ؟

نعلم أن كل ما هو مذكور فى كتب الصيدلة والطب عند العرب والفراعنة يشير الى استعماله فقط ٠ بل لقد استعمل أيضا فى أوربا فى عصرها الوسيط ولذلك فنحن نجد ان له اسما لاتينيا هو Juni Perus Phoenices وربما كان هذا النبات داخلا فى قراطيس الأدوية الطبية العربية التى اعتمدت عليها أوربا لقرون متوالية ٠

نعود لأيوب وصبر أيوب ونتساءل عن نماذج من المأثورات الشعبية تردد اسم أيوب أو تشير الى صبره البطولى ٠

نقول فى أمثالنا :

فلان صبر صبر أيوب لما وفى المكتوب

ونقول :

اصبر صبر أيوب

والموال الشعبى يقول :

غريب يا ولداه عن أهلى وخلانى
غريب يا ولداه كان حبى غزال هانى
دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى
كم شب شملول رماه البين جبلى
أيوب لما ابتلى واحد ونا تانى

● ● ●

تحدثنا عن أصل الطب الشعبى وصورة الحكيم أو الطبيب الشعبى وأشرنا الى عينة من النباتات البرية التى تقترن بالشفاء ٠٠ ويبقى أن نتابع نماذج من فن الموال التى تثير قضايا أخرى ٠

هناك مئات ومئات من الأغانى والمواويل التى تتحدث عن شدائد الزمن وجراح الانسان البدنية والنفسية ٠

جرحى من الى مكران على
مكتوب يا ناس من الجدم للراس
كتبو سيدى (٢) ونا ايش بيدى ؟
جرحى من الى مكران على

● ● ●

روح يا حزين دا جرح معين (٣)
مجروح يا بيض بسلاح حديد
جرحى من ألى مكران على

● ● ●

كوانى البين وع الجنبين
جرح الجياد عيان يا ولاد
جرحى من ألى مكران على

● ● ●

جرحى كمكم نطر المرهم
زمان الشوم شيلنى هموم
غور يا زمان لم لك أمان
زمان كداب فرج الأحباب
عيان يا ولاد (٤)

● ● ●

وهناك أنموذج من أقدم نماذج فن الموال يربط بين الحب والجراح النفسية

هذى جراحى طريا
والدما ينضح
وقاتلى يا أخيا
فى الفلا يمرح
قالوا وناخد تبارك
قلت ذا أقبح

---

(٢) سيدى ٠٠ ربى ٠
(٣) ذو عيون متفرعة ٠
(٤) الى آخر الموال ص ٧٠ ٠ فنون الأدب الشعبى ـ فنون الشعر للمؤلف

وهناك مثل آخر وهو نموذج من « الواو » – أى فن الموال الأحمر – واللون الأحمر يرمز الى الأوجاع والدماء النازفة من الجراح

يا طبيب جـولى كلامك ايه وشـاريتك (٥)
علشـان ما ينزاح كتر الغيظ وشـاريتك (٦)
أنا فرحت وطمنت لما جمت وشـاريتك (٧)

● ● ●

اعشمت (٨) يا طبيب تعطينى دواك العـال
وتصحنو لى حـداك فى الحج والهـانه (٩)
اياك عسى الله يا طبيب تبرىالجروح والعال(١٠)
ويبى معى حـظ جـوا الدار والهـانه (١١)
وأبى شبيه بحر أروى وطيها (١٢) والعال (١٣)
وأبعت جوابـات لجطع الجـول والهـانه (١٤)
ون كان يا طبيب دواك لا هناك ولا هانه (١٥)
أسـتاهل أنا اللى بعت العـال وشاريتك

● ● ●

الأمراض البدنية والنفسية

من متابعة تقسيم الأمراض كما تعبر عنهـا الممارسات والمأثورات الشعبية نعرف انها تقع تحتقسمين : الأول هو الأمراض البدنية والثانى هو الأمراض العصبية والنفسية ٠

ولكن ما أهم الأمراض النفسية ؟ هى الكآبة والقلق والحيرة والشـعور بالاغتراب والأحزان الناتجة عن فقد الأقرباء والأحباء أو الناتجة عن هجر الحبيب ، أو الناتجة عن قسـوة الظروف التى يعيشها الانسان أو الخوف من المجهـول ، والخوف من الحسد ، أو التوتر الناتج عن عـدم العرفان ٠

كما لاحظنا أن المأثورات الشعبية لاتستخدم كلمة « مريض » واننا نسمع فى الأمثال والأشعار والقصص كلمات «العليل» و « المبتلى » و «العيان» و « المجروح » ٠

وأنا نجد بعـض المواويل ، تقرن بين قاضى الغرام والمبتلى ومثال لذلك ما جاء فى الموال :

عاشق رأى مبتـلى قال له : انت رايح فين ؟
وقف روى قصـته بكوا ٠ سـوا الاثنين
راحوا لقاضى الغـرام يشـكو سوا الاثنين
بكوا الثـلاثة وقالوا حبنـا راح فـين !

واضح ان البلوى التى أصابت صاحب القصة هى بلوى الحب ٠٠ الذى ليس له حل ٠

وواضح أن العاشق والمبتلى بالحب الذى ليس له حل وقاضى الغرام وهو عاشق قديم ، وجدوا سلواهم فى البكاء الجمعى – لكن الحيرة حـيرة الثلاثة – ظلت كما هى ٠

واضح من الموال السابق أيضا أن «الشكوى» وسـيلة للتفريج عن الحـزن والحيرة ٠٠ لكن الشكوى فى المأثورات الشـعبية تتسع لأنواع كثيرة ، أهم أنواعها هى الشكوى من الزمنوالبين والشكوى من الأيام ، وأريد أن أوضح ان المقصود بالزمن والبين والأيام هو ما يصنعه الانسـان، لأن العقيدة الشعبية ، تؤمن ايمانا مشرقا مهتديا بأن الشر يلحق بالانسـان ٠ وان الخير يلحق بالاله الواحد القادر الرحيم ٠

ومن شكوى الزمن هناك موال يغلبنى لبلاغة بدايته يقول الموال :

من كتر غلبى بدور ع الشـجا ملجـاه
ولا التجيش البيـاته حتى فى ملجـاه
دى دنية الشوم لا خلت عـزيز ولا جاه
فيهـا العـزيز ينـظلم والنـدل ينهنى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجـاه

والظلم هو كسر ميزان العدل – وهو بالقطع من صنع الانسان اذا جار وتجبر وطغى ٠

وهناك موال يقول ان أحوال الدنيا جعلت السبع مهينا ، والكلب محترما أى غيرت من طبائع

---

(٥) ومشورتك ٠
(٦) والشر ٠
(٧) لما رفعت وشى ورأيتك ٠
(٨) تمنيت ٠
(١٠) العلة ٠
(١١) ويبقى الهناء ٠
(١١) الهنـاء ٠
(١٢) الواطى منها ٠
(١٣) والعـالى ٠
(١٤) والاهـانة ٠
(١٥) واذا كان دواؤك لا هناك ولا هنا – لا قيمة له ٠

الأشياء . فما الذى يقيم ميزان العدل ، ويرد الأشياء الى طبائعها والموال يقول :

حكمت ع السبع راح للكلب حد الكوم
لما صحى السبع قالله الكلب صح النوم
أنا أسالك يا رب يا مجرى بحور العوم
ترجع السبع يخطر زى عاداته
وترجع الكلب ينبش فى ترام الكوم

وهنا فعل آخر قصير عن شكوى الزمن أى ما يصنعه الانسان من شر

حكمت يا بين بخنقى
بحبح الخية
لا ام تبكى
ولا عمه
ولا خيه

وهناك موال مشهور ، تتردد معانيه فى المنظومات الشعرية العربية على اتساعها يقول الموال :

أنا جمل صلب لكن علتى الجمال
غشيم مقاوح ما يعرف هوا الجمال
كار الجمل لو جمل ولازم يكون جمال
رمانى زمانى مع اللى ما يعرفوش قدرى
دول شيلونى الهموم بعد الحموله العال
دنا كنت واعى وقاعد وسط البدور بدرى
صبحت فى ايد العوازل يلعبوبى العال
لفيت السند والهند وبلاد تركب الأفيال
وبعت وشريت من واحد أى واحد
ما لقيتشى فيه واحد يشبه حبيب بدرى
أنا قلت يارب ياقادر منقبل ماتخلقالزمن بدرى
ترجعنى جمل صلب ولا تجعل علتى الجمال

ومن الواضح أيضا آن مواجهة الأحزانوالفراق والهجر قد تعبر عنها المأثورات الشعبية تعبيرا يدل على الصمود النفسى ومثال ذلك

بلد الحبايب بعيده نوحى ياعين
يا مين يجيب لى حبيبى وياخد منعيونى عين
وياخد النص راخر ويكفانى بقية العين
دا النهر حدفجرف وأنا دمعىحدف جرفين
قسما بالله وصوم العمر يلزمنى
ما فوت حبيبى ولو أعدم بقية العين

كما ان الاصابة بحالة اليأس مرض نفسى آخر تعبر عنه المأثورات الشعبية وهنا مثال ينصح الشاعر فيه عينه بأن تقلل من أشواقها حتى لا تتهالك نهائيا ورنة الموال يائسة تماما . يقول الموال :

يا عينى قلى من التطليع لا تبلى
والبست أنا توب من نار الغرام تبلى
من قبل ما يجتمع آدم على حوا بتسعين عام
ألف فى الكون ألاقى الغلب مكتوب لى .

وفى المأثورات الشعبية الخاصة بالقلقوايهام النفس نسمع عن الأشواق والأحلام الكاذبة . يقول الموال :

الأيام مضت وانت قاعد فين يا خلى
يا اللى تكايد العوازل آل وانت داخلى
يا داخل الدرب سلم لى على خلى
سلام زى النسيم آل يسمعو خلى
يا قصر طاطى شبابيكك خلينى
أشوف عيون خلى
ولا انقصر طاطا شبابيكو ولا خلى ينزل لى
ونا أبقى نايم فى الليل وألاقى شكلك فى المنام داخل لى
أقوم مفزوع من النوم القانى فريد وحدى
كداب يا حلم .. فين أراضيك يا خلى

ومثل للاحساس بالمرارة عند انفضاض الأصدقاء والأحباب يقول :

ليه يا زمان الصفا جوللىعيلش مريت(١٦)
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت ؟
ياما رأينا يا صفا يا دهر معمريت (١٧)
كانت الأحبة لهم فى حينا نادى (١٨)
خت الأسودا واللى خدهم نادى
وأصبحت مفرد عليل الجلب وأنادى
يا دهر عمر جموع نادى ومعمريت (١٩)

● ● ●

(١٦) بمعنى مضيت أو صرت مرا .
(١٧) هذه كلمة مركبة من (مع) ومن « مريت » وتلك تحوير كلمة مر .
(١٨) الأسودا : السباع .
(١٩) معمريت مركبة فى الأصل من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » وحورها الشاعر وادغمها فىالأولى .

العلاج النفسي

العلاج بالصبر ، القوة المعنوية للاحتمال

ولكن كيف تعبر المأثورات الشعبية نفسيا عن علاج هذه الحالات النفسية ؟ بالصبر أولا، الموال يقول :

ساليت يا قلبى على طول الزمن نوتاح
وتنول اللى تهوى وفيه نوتاح
مصير جراحك على طول الزمن تبرا
ويجيلك الطب لا تعلم ولا تدرى
مثل سمعناه منقول من ذوى الخبرة
الصبر يا مبتلى عملوه للفرج مفتاح

والكلام النفسى الآخر هو التأسية بالشكوى من العوازل والحاقدين والموال يقول :

يا حلو فكرك عليا كل ساعة حل
من يوم عرفتك ونا مبلى فى سابع حل
والزاد مرد عليا لم لجيت له حل
جم صبحت متهان مانيش عارف طريج حيله
وعازل السو عامل فرشتو جبله
وبيجى عليا الطلب للعمال والودنى
جرحى الجديم انتسع جم زاد وجبله
بيت الطبيب فين وأنا أتسول وأشوف لى حل

وأحيانا يرمز المأثور الشعبى الى الحبيب بالطبيب وقد يشير الى بعض الأدوات الطبية الشعبية ومثال لذلك الموال السابق الاشارة اليه والذى يبدأ :

يا طبيب جوللى كلامك ايه وشاريتك الخ

● ● ●

أهم الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى :

الحقيقة ان هناك قسمين رئيسيين تقع تحتهما الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى – **القسم الأول** مبنى على المعارف التى اكتسبها العامة من ممارسة الحياة ، والنتائج التى استخلصوها من معرفة خواص الأجسام والنباتات والحيوانات والأحجار والمعادن – وهذه المعارف تقدم أنموذجا للطب البدائى – طب العلاج وطب الوقاية •

أما القسم الثانى فمبنى على الظنون والأوهام التى رست فى المعتقدات الشعبية واستخدموا جانبا منها فى طب الركة – وهذه الكلمة جاءت من **رقوة** – والتى حورت فأصبحت **ركوة** ثم أصابها التحوير فأصبحت ركة •

نبدأ بالوسائل التى يستخدمها **الطب الشعبى** والمبنية على حصيلة معارفه وتجاربه .ونرتبها حسب ذيوعها •

وأكثرها انتشارا وسيلة **الفصد** – أى فصد الدم •

ويتم الفصد بضربات موسى الحلاق ضربات سريعة يشرط بها ظاهر الجلد ويتحاشى أن يفصد الأوعية الدموية المهمة •

ويستخدم الفصد فى علاج الصداع وضغط الدم ونزلات البرد وأوجاع العمود الفقرى ومعالجة لدغة العقرب :

وتختلف أماكن الفصد أو الحجامة باختلاف نوع المرض • ففى حالات الصداع يغلب أن يكون الفصد خفيفا وعلى الجبين والصدغين – ويكتفى الحلاق – أى الطبيب الشعبى – بأن يسيل قدرا كافيا من الدم •

وفى حالة ضغط الدم يفصد الحجام فى الجلد الذى يغطى نافوخ (يافوخ) الجمجمة ويستخدم كئوس الهواء فى سحب كمية أكبر من الدم • وهناك تعليل لاختيار النافوخ دون غيره لفصد جلده ومعالجة ضغط الدم اذ تذكر الكتابات الطبية القديمة وأيضا الحديثة أن القلب يجدد الدم ، لكنه يبدأ توزيع الدم الجديد بأن يأخذ أولا ما يحتاج اليه ، ثم يرسل كمية كبيرة أو نسبة كبيرة منه الى المخ • وربما تناهت هذه المعلومة الى الطبيب الشعبى فعمد الى ضرب النافوخ بالموسى وشد كمية الدم اللازمة بكئوس الهواء •

وهذه الكئوس ذات شكل مثلث – قاعدته مفتوحة عريضة ، ورأس المثلث مغلقة ضيقة • وفى الماضى كانت تصنع من المعادن والزجاج – ثم أصبحت تصنع من الزجاج وحده • يضع فيها الحجام ورقة أو قطعة من القطن ويحرقها •حتى يفرغها من الهواء ثم يلصقها مباشرة بالمكان الذى تم فيه الفصد ، فتسحب كمية الدم المطلوبة •

أما الأماكن التى يرى الطبيب الشعبى أنها مناسبة للفصد الذى يقصد به علاج نزلات البرد فهى الظهر أو بين الكتفين - ولا بد له من استخدام كئوس الهواء ·

وعندما يلدغ أى انسان شعبى بالعقرب فانه يردد كلمة « حمار » ، أو يرددها من يكون حاضرا لحظة اللدغ - ثم يقوم هو و الشخص الموجود معه بربط العضو المصاب من أعلى ومن أسفل ، ويأتى الحجام فيفصد بالموسى الموضع الذى يظن ان اللدغة قد حدثت فيه ·

وفى العادة لابد من مص كميات من الدم ، وذلك باحدى الوسيلتين الآتيتين : اما أن يمصها بفمه ، ويشترط لذلك أن يكون سليم الأسنان والا يكون فى لثته أو حلقه أو تجاويف فمه أدنى جرح · ويتكرر مص الدم الى أن يهدأ الألم ·· والطريقة الثانية هى استخدام كئوس الهواء فى سحب الدم المسموم ·

وأحيانا يعجز الملدوغ عن تحديد المكان الذى تمتفيه لدغة العقرب خاصة اذا كان الملدوغ طفلا أو كانت اللدغة قوية لدرجة ان المصاب بها يعجز عن تحديد موضعها · يستخدم الطبيب الشعبى فى هذه الحالة فصا معينا يقال انه جزء من قرن الخرتيت أو انه فص ذكر العقرب ويغمسه فى الزيت ، ويضعه فوق العضو الملدوغ ، فيزحف هذا الفص الى أن يستقر فى مكان محدد وعندها يبدأ الفصد ·

أما الوسيلة الثانية التى يستخدمها الطب الشعبى فهى الوسيلة التى يمكن أن نسميها الوسائل الجراحية ، وتكاد تنحصر فى شق الخراجات والمواضع المتقيحة وذلك بعد استخدام اللبخات النباتية المكونة من بذور زيت الخروع مثلا أو بعد اجراء عملية الحمصة · وهى شق ثقب بواسطة الضغط بسن حمصة سوداء نيئة يشد عليها بأربطة قوية فوق الجزء المتقيح فتحدث تقيحا ثاقبا فى الجلد ، وبالتالى يسيل الصديد القديم والجديد - أى ان العلاج هنا يتم على أساس ان المثل يبرىء المثل ·

وهناك أغراض أخرى تستخدم فيها الجراحة الشعبية وهى الختان - ختان الصبى أو الصبية وعمل الخزام - أى ثقب الجلد وربما العضلة وتمرير خيط فى هذا الثقب ·

وثقب لحمة الأذن أو جدار الأنف أو الشفة لادخال الأقراط للزينة ·

وهناك مثل شعبى يقول « آخرة الطب الكى » وتفسيرنا لهذا المثل ان الكى هو قمة أو نهاية العلاج بالوسائل الشعبية، لأنهأصعبها وأخطرها ويستخدم الكى بوضع محاور (مسامير غليظة أو ما يشابهها من قطع الحديد) فى جمراتالنار الى أن تحمر وتلتهب ثم يقوم الطبيب الشعبى بكى عضو أو أكثر بها ·

ويستخدم الطبالشعبى الكى فى مؤخر العنق لمعالجة أمراض الحنجرة واللوز ويتم الكى على الظهر لمعالجة أمراض الرئة والروماتيزم ويتم على البطن لمعالجة أمراض الجهاز الهضمى ·ويتم على أعلا الساق أو الفخذ أو أسفل الظهر لمعالجة ارتخاء العضلات ·

والعادة ان يقوم بالكىطبيبشعبىبدوى يقوم بقياس المسافة الواقعة بين العضلات الرئيسية والأوعية الدموية قياسا دقيقا بأصابعه محاولا ألا يصيب المريض باصابات جانبية ضارة ، وقد يكرر الكى مرات وقد يصل عددها الى الأربعين اذا كانت على الظهر ·

والبديل الحديث للكى هو استخدام الكهرباء

ويعتبر الوشم وسيلة من وسائل العلاج الشعبى · فالوشم عبارة عن وخز سريع أو دق سريع بأسنان الابر فى مواضع معينة ·· وقد يستخدم فوق الركبة أو الصدر أو الأصابع لمعالجة أمراض الروماتيزم وارتخاء العضلات ·

والحديث عن الوشم يجرنا الى أن نتحدث عن اختلاط الطب الشعبى بالأوهام وربما السحر ، ولكن ما أهم الأشكال التى يوشم بها الانسان الشعبى ؟ سنجد أنها نباتات كالنخلة مثلا ونحن نعرف ان المعتقد الشعبى يتفاءل بالنخل لأن النخلة تعمر الى أكثر من مائة سنة ، ثم نجد أشكالا للثعابينوالأسدوالشخصيات الأسطورية، أو مجرد النقطة والخط وهما أساس الزخارف الاسلامية العربية ·

ننتقل الى الرقى والتعاويذ التى تستخدمها المرأة الشعبية أو الطبيب الشعبى .
مثل لمنظومة لرد الحسد :

بسم الله أرقيك يشفيك
من كل داء يأتيك
ومن شر النفاثات فى العقد
ومن شر حاسد اذا حسد

ومنظومة أخرى لرد التمثيل أو التحذير :

افتكر الحساب ورقدتك فى التراب
وأخرج من الأبواب

ومثال لرقوة عاشوراء ويلاحظ أن هذه الرقوة يراد بها رد العين الحاسدة عن صحة الانسان ورزقه ، ويستعمل معها ملح ملون يصبغه البائع بألوان مختلفة وكمية من الحبة السوداء وأعشاب الميعة .

والنص الذى عثرنا عليه هو ما يلى :

بسم الله الرحمن الرحيم يا حافظ يا أمين يارب العالمين

الأوله بسم الله
والثانية بسم الله وبالله
ولا غالب يغلب الله
رب المشارق والمغارب

●●●

يا مليح يا مليح
يا جوهر يا فصيح
أمك الحرة وأبوك المليح
يا رجا كل الرجا
يا عظيم المرتجى
عبدك الفانى الفقير
يطلب منك الرجا

●●●

ما رجا الا رجاك
ما لنا رب سواك
قد دخلنا فى حماك
لا تخيب من دعاك
يا كنز الطالبين
يا أمان الخائفين
يا رجاء السائلين
يا كافل المتوكلين
لا تخيب من دعاك (٢٠)

وهناك رقوة أو منظومات لرد الثعابين وتستخدم الرقيه الآتية اسم الرفاعى لتأمر الثعبان أن يخرج من جحره ويتجرد من أذاه :

الغالب الله على الله لا يقوى أحد
باسم الحرم الشريف والكتاب
باسم الذى نوره فتح الأبواب
أخرج واخضع للعهد باسم سيد الكون
أدعوك باسم شيخى وسيد طريقتى
أحمد الرفاعى
باسم سيدى سليمان المتسلط على الزحافات
باسم الأربعة الخلفا
السلام عليك
لأذيك

وهناك رقوة أخرى تعتمد على الاهابة بالولى المكلف بالثعابين مطلعها :

يا سيدى يا سعد الدين ياجباوى
لم جيشك عنى لم
اللى برا ما يجبينا
واللى جوا ما يئذينا
وسورة يس تحمينا

وهناك رقوة تصاحب معالجة الملدوغ من العقرب أو الثعبان وأخرى ضد الجن الذى يتوهم المعتقد الشعبى أنه يصيب الانسان بالأذى .
وهناك ما يستعمل ضد الخضة .. الوقاية من حمى النفاس والوقاية من غير الجن أثناء الفترة الحرجة من الزواج واستخدام الأسلحة وحمل العروس فوق عتبة الباب واستعمال الماح أ

---

(٢٠) الرقية كاملة بكتاب الأدب الشعبى ص ٣٤٩ للمؤلف ومنظومة اخرى للرقوة العادية ص ١٧٣ .

يا ملح دارنا كتر عيالنا » . وحرق الشسبة وتخريم عروس الورق بالابرة ، ولون عين الحاسدة وهي الصفراء أو الزرقاء والأشياء التى تعلق على الصدر اتقاء الحسد مثل الخرز الأزرق وخمسة وخميسة .

وفى علاج الحيوان نجد أنه فى أغلبه إكعلاج البنى آدم سواء بالكى أو الخزام أو الرقوة أو تعليق الخمسة وخميسة والخرز .

أما لماذا يمر الطفل أو المرأة فوق البخور سبع مرات ، فالمعتقد الشعبى يعطى أهمية خاصة للرقم المفرد تفاؤلا به ، خاصة الثلاثة والسبعة ويتشاءم من العدد الزوجى ومثال ذلك التشاؤم اعتبار الفترة الحرجة فى الولادة أربعين يوما . والأربعون يوما هى أيضا مدة الجناز على الميت .

أما ان أحد وسائل طب الركة بضرب المريض فذلك يحدث بالنسبة للجسم الذى يتوهم الطب الشعبى انه قد لبسته روح شريرة ويكون الضرب بجريد النخل .

● ● ●

الجراح والأمراض النفسية

عنى المفهوم الشعبى بالجراح والأمراض النفسية فهناك الموال الشعبى الذى يترنم فيه الشاعر الشعبى بالشعور بالغربة وبالاغتراب وانفضاض الأحبة مثل :

ليه يا زمان الصفا جولى عليش مريت (٢١)
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت
كانت الأحبة لهم فى حينا نادى
خت الأسودا واللى خدهم نادى (٢٢)
وأصبحت مفرد عليل الجلب وأنادى
يا دهر عمر جموع نادى ومعمريت (٢٣)

ومن مثال الابتعاد عن الحبيب والغربة :

غريب يا ولداه عن اهلى وخلانى
غريب يا ولداه كان حبى غزال هانى
راح ليه حبيبى وليه يا رب خلانى
دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى (٢٤)
كم شب شملول رماه البين من جبلى (٢٥)
أيوب لما ابتلى واحد ونا التانى

وشكوى الزمن :

من كتر غلبى بادور على الشجا ما الجاه

ولا التجيش البياته حتى فى ملجاه (٢٦)
دى دنيا انشوم لا خلت عزيز ولا جاه
فيها العزيز يتظلم والندل يتهنى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجاه (٢٧)

وكذلك شكوى البين

حكمت يا بين بخنقى
بحبح الخية
لا أم تبكى
ولا عمه
ولا خيه (٢٨)

والحب والقلب :

يا عين قلى من التطليع لا تبلى
والبست أنا توب من نار الغرام تبلى
من قبل ماتجمع آدم على حوا بتسعين عام
ألف فى الكون ألاقى الغلب مكتوب لى

ومثال للهلوسة بالحبيب :

ليام مضت وانت قاعد فين يا خلى
يا لى تكيد العوازل آل وانت داخل لى
يا داخل الضرب سلم لى على خلى
سلام زى النسيم آل يسمعو خلى
يا قصر طاطى شبابيكك
خلينى أشوف عيون خلى
ولا قصر طاطا شبابيكو
ولا خلى بينزل لى

---

(٢١) بمعنى مضيت أو صرت مرا .

(٢٢) الأسود : السباع .

(٢٣) معمريت : مركبة من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » التى حورها الشاعر فجعلها « عمريت » أدغمها فى الأولى .

(٢٤) فى الجنوب .

(٢٥) قبلى .

(٢٦) ملجأ .

(٢٧) ملجاه : مال جاه .

(٢٨) ولا أخت .

لابس قميص مشمشى يا حبيبى
وراخى على النهود تلى
يا حلو دارى عيونك
وخلى الخد باين لى
دنا أبقى نايم فى الليل
ولاقى شكلك فى المنام داخل لى
أقوم مفزوع من النوم
القانى فريد وحديه
كداب يا حلم فين أراضيك يا خلى

النباتات والأعشاب المصرية

أولا الحبوب ٠

١ ــ **القمح البرة** : المعروف باسم أمر Emmer واكتشف أولا فى سوريا وفلسطين والعراق وايران ٠

وكان المصريون يقيمون أعيادا للقمح فى موسم الحصاد ٠

٢ ــ **الشعير** : هو أول الحبوب التى عرفتها مصر ومنها انتشر فى فلسطين وبابل وبلاد شمال أفريقيا والحبشة ٠

وكان المعتقد ان ايزيس هى التى اكتشفت القمح والشعير ٠

٣ ــ **الفول** : كانت تصنع منه البصارة واسمها القبطى بسى أورو ، أى الفول المطبوخ٠

والفول النابت فى العلاج

٤ ــ **الحمص** : مدر للبول ويستخدم فى حالة الطمث ٠

والحمص الأسود يستخدم منقوعه لعلاج الكبد والكلى حيث يساعد على تفتيح مسامها ويفيد فى علاج الخراجات اذا استخدم مع العسل ٠ وهو ملين منقى للدم ويستخدم لعلاج الجروح والجرب ٠

فتح الحمصة : تلصق حمصة على طرفها المدبب وتربط بقوة فتخدش العضو المصاب وتحدث به ندبا أو جرحا ٠ فيتقيح الموضع ــ ويستخدم فتح الحمصة لاخراج المواد الصديدية وتنظيف العضو المصاب منها ٠

ويقول ابقراط : ان فى الحمص جوهرين يفارقانه بالطبخ ، أحدهما انه صالح يلين الطبيعة والثانى انه حلو يدر البول ٠

ويستخرج من الحمص خل يستخدم دواء قابضا لعلاج عسر الهضم والتخمة والامساك

وتضاف بذوره الى اللبن وتستخدم ضد أمراض الرئة فى حالة الاصابة بالبرد ٠

٥ ــ **الجلبان** : وكان يسمى بالقبطية « بى حوف » وتتردد كلمة الجلبان فى أغانى العمل ــ لأنه كان علفا جيدا للحيوان ٠

ثانيا : النباتات الزيتية

٦ ــ **العرعر** : عثر على ثمار العرعر فى قبور الأسرة الثانية عشر ــ (توت) وأصل هذه الشجرة من بلاد العرب وتنمو على مرتفعات عالية وتوجد فى جبال سوريا ٠ وتوجد بعض أشجارها فى شبه جزيرة سيناء وثمار العرعر كانت تدخل فى تركيب بعض المواد الطبية والدهون والتحنيط وتحتوى على زيت كان يستعمل لمسوح الموتى ٠

٧ ــ الكتان : من بذوره استخرجوا زيت الكتان فى عصر ما قبل الاسرات ، وقيمته الغذائية كبيرة ، وكان يستخدم فى الطب والتدليك ومركبات الروائح ٠

ثالثا : نباتات الصباغة والدباغة

١٠ ــ **الحناء** : واستخدمت فى التحنيط وتخضيب الأيدى والأظافر والأقدام وصبغ الشعر والتجميل وصناعة العطور ، واستخلص منها الفراعنة صبغة الحناء ٠

١١ ــ **السنط** : كانوا يستخدمون السنط فى تثبيت الألوان ٠

١٢ ــ **الرمان** : قشر الرمان يستخدم فى الطب وصبغ الجلد الأصفر ٠

١٣ ـ **البصل** : كانوا يضعونه قرب أنف المريض فى بداية الربيع وعند ولادة الطفل .

الزهور والمرأة :

أغنية فتاة لصاحبها الفرعونى تقول :
ان الانسان يشعر انه قد كبر شـأنه وهو معك
انى أختك الأولى (حبيبتك الأولى)
وانى لك بمثابة الحديقة التى زرعتها بالأزهار
وجميع أنواع
ان سماع صوتك يحيينى
ورؤيتى لك تكفينى عن كل زاد

النباتات الطبية والعطرية :

استخدم المصريون القدماء المراهم والدهون والحبوب والاستنشاق والحقن الشرجية .

كان الكاهن يتلقى تعليمه الطبى فى معاهد خاصة تسمى بيوت الحياة وكان يعلق على بابه « الكوبرا المقدسة » رمز القوة .

أمحوتب (الذى أتى سالما) أشـهر الأطباء فى عصر الأسرة الثالثة .

التحنيط : استخدموا فيه بذور الكتان والحناء ونبيذ البلح ونشارة الخشب وزيت خشـب الأرز وثمار العرعر والبصل والقرفة وبذور خيار الشمبر واللبان والصمغ وملح النطرون .

قرظ السنط : وكلف الشجرة علاج قـابض فى حالات الاسهال والدوسنتاريا ويسـتخدم مسحوق الثمار لعلاج الكحة والنزلات الصدرية ويؤخذ مغليا فى حالتى الحمى والبرص .

صمغ السنط : ويستخدم كملطف للصـدر فى حالة البرد وكمادة مثبتة فى الصباغة .

الصفصاف : ويستخدم قشره ضـد الملاريا والحميات وكمادة مطهرة وهو مسكن موضـعى ومنشط للكلى كما يستخدم للروماتيزم ومرض النقرس وفى الصيدلية الحديثة يسـتخدمون أوراقه فى تركيب الأدوية الخاصة بخفض نسبة السكر فى الدم .

الدوم : يستخدم لمعالجة حروق المثانة وضـد البول الدموى وتبريد اللوز .

التين : تستخدم ثماره فى عـلاج أمراض الكبد والبلهارسيا وتعمل منه لزقة على الصدر لعلاج الرئة ونزلات البرد والتهابات الفم والزور ومغلى ثمار التين لعلاج حصوة الكلى .

الجميز : قشرة الجميز تستخدم فى عـلاج البثور وبعض الأمراض الجلدية .

الرمان : مغلى قشرة الرمان الجافة يستخدم للاسهال وقتل الدودة الشريطية كما كان قشره يستخدم فى علاج الجرب والجدرى .

النبق : استخدموه كمسكن موضعى وضـد الصرع وعلاج الكبد وقد أثبت علم الصـيدلة الحديث انه يفيد فى علاج تورم الثدى .

الخس : كان القدماء يتخذونه رمزا للمعبـود مين اله التناسل .. وقد ذكر فى قرطاس ايبرس الطبى ١٣ مرة انه يدخل فى تركيب العقـاقير الطبية الخاصة بعلاج آلام الجنب والنزلات الحادة والمتخمة وقتل الدود وانبات الشعر وادرار البول وعلاج العين وهو يحتوى على نسبة عاليـة من فيتامين هـ الخاص بعلاج الحالات التناسلية .

البصل : استخدم فى ادرار البـول وضـد الكحة وتنشيط القلب .

الفجل : استخدم ضد مرض البلاجرا ومدر للبول واللبن .

الكرفس : تستخدم ثمـاره فى طرد غازات الأمعاء وهو مدر للطمث والبول وضد الشـلل والحروق والنزلات المعوية .

الخبيزة : أوراقها تستخدم فى عمل لبخات لعلاج المثانة وتستخدم كملين وأزهارها تستخدم ضد البرد والسعال والزكام .

الحنظل : ثماره ملينة فى حالة الامسـاك المزمن ــ وفى مرض الصفراء . كما يدخل فى تركيب معظم الأدوية المستعملة فى علاج الأمراض البولية والرومـاتزمية والحمى والاستسقاء والتهاب الثدى وأمراض العيون كالرمد الحبيبى

ويستخرج الأعراب من بذوره بعد حرقها قطرانا يستخدمونه فى علاج جرب الجمال ٠

القمح : منقوع القمح يستخدم فى علاج الروماتزم والأورام والالتهابات ٠

الشعير : يستخدم مسحوقه ضمن مراهم أو لبخات ضد الاكزيما ٠

جوزة الطيب : ذكرت فى قرطاس هيرست لتنشيط الافرازات المعوية والدورة الدموية وفى الأغراض الجنسية ٠

الداتورة : كانت النساء الفرعونيات يستخدمنها للأغراض الجنسية ٠

النخلة : بذورها تستخدم فى علاج الحصوة الكلوية ٠ ومدرة للبول وتوسيع الحالب ويستخلص منها مادة لعلاج الذبحة الصدرية

الخشخاش : كانت المرأة فى عهد الفراعنة تقدم الخشخاش لزوجها لتخديره وقد يستعمل فى الأغراض الجنسية وكان يسمى نبات الحب ٠

القرنفل : ضد وجع الأسنان وطارد للغازات المعوية ٠

السكران : مسكن للآلام العصبية الناتجة عن الاضطرابات المخية والعمود الفقرى وتدخين أوراقه كالسجائر لعلاج الربو ٠

الصبر : هو المادة الطبية المأخوذة من نبات الصبار ٠ أى العصارة المتجمدة ويستخدم كملين ويساعد على افراز الصفراء ٠ ولب أوراق الصبار يستخدم فى علاج الحروق والقروح والجرب ٠

الزعتر : منقوعه ضد الربو ٠ يعمل منه محلول مطهر لغسيل الأنف والفم ويدخل فى تركيب معجون الأسنان ٠

رعرع أيوب : Pulcaria arabica

تستخدم لبخاته لعلاج الرضوض والكسور والأمراض الجلدية ٠

لبخ الجبل : ترياق ضد سم الثعبان ويوضع ورقة على عضة الثعبان ٠

عنب الديب : مغلى هذا النبات يعالج انتفاخ الكبد والصفراء وأوراقه مسكن وعصيره علاج لمرض الاستسقاء ٠ كما يستعمل فى تحضير بعض الهرمونات الأنثوية ٠ وضد آلام الدورة الشهرية وتخفيف متاعب سن اليأس عند المرأة

الكمون : طرد غازات الأمعاء وتسكين المغص الكلوى ٠ وضد الدودة الشريطية والروماتيزم والحروق والجرب ٠

• • •



صفوت كمال

بسم الله الرحمن الرحيم

وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ وَقَالُوا لَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا نَبْتَغِي الْجَاهِلِينَ .

صدق الله العظيم

« القرآن الكريم . سورة القصص - آية ٥٥ »

مبحث القيم (الاكسيولوجى Axiology) هو مبحث رئيسى من مباحث الفلسفة الثلاثة ، مبحث نظرية المعرفة (الأبستمولوجى Epistemology ومبحث الوجود (الانطولوجى Ontology) .

والقيمة ـ كما نعلم ـ Value ـ تكمن بطبيعتها ، من حق وخير وجمال فى الأقوال والأفعال والأشياء . وقد تكون القيمة ذاتية ، تخص الشىء لذاته ، كامنة فيه Intrinséque ، وقد تكون غير ذاتية خارجة عن طبيعة الشىء Extrinséque ولا تدخل فيه . وحينما نتناول فى هذه الصفحات « العمل » كقيمة من قيم المأثورات الشعبية ، من خلال ما تواتر فى المأثورات من أمثال شعبية شائعة ، نتناول ذلك من حيث أن العمل ـ كقيمة انسانية ـ يكمن فى « الفعل » أى فى العمل نفسه . من حيث أن العمل هو فى واقعه ، تحقيق للوجود الانسانى ، وتعبير فى الوقت نفسه عن هذا الوجود الحى .

ونتنـــاول العمل ، كما صـــورته وقيمتــــه الأمثال الشعبية ، باعتبار أن العمل هو معيـــار من معايير تقييم الوجود الانسانى نفسه •

وكذلك من حيث أن الأمثـــال الشعبية هى بطبيعتها الثقافية حكمة أدبية ناتجة عن تجـربة موضوعية ، تشــكل وتكون وحدة أساسية فى بنية الثقافة الشعبية بل القومية فى آن •

القيم والمقومات الثقافية :

لا شك أننا حينما نحاول التعرف على القيم والمقومات الثقافية فى المأثـورات الشـعبية المصرية انما نحـاول السعى نحو الكشـــف عن أهم ما فى الفكر المصرى من مقولات تنظم مدركاته (١) • وقيم تحكم أنماط ســـلوكه وتشكل فى الوقت نفسه أشكال ابداعه الفنى

الذى يمارسه تلقائيا خلال حياته اليوميـــة الجارية • سواء كان ذلك موروثـــا شائعا

أم مأثورا ابدعـــه فى حين من الزمان ، وفق ظروف احتياجاته النفعية فى اطار من عاداته وتقاليده •

واذا تأملنـــا جوانب من هذه المأثورات ـ على الرغم من أن كثيرا من هــذه المأثورات لم

يجمع بعد جمعا علميا وافيا ، وأن ما جمع من هذه المأثورات لم تحدد بعد العنـــاصر المكونة له ، أو تصنف تصنيفا دقيقا ، وفق طرازهـــا أو واقع علاقاتها بعضها ببعض • على الرغم

من كل ذلك أو بعضه ـ فاننا لا نســـتطيع الفصل فصلا واضــحا ودقيقـــا ، بين ما هو موروث معاش ، وبين ما هو مأثور ، أبدعـــه المجتمع ابداعا تلقائيـــا ، ليتوافق ما هو مأثور مع ما هو موروث منذ زمـان مضى •• ولكى يشكل المأثور مع الموروث واقع فكر ووجــدان المجتمع •

بل اننا لا نستطيع استقراء مقومات الثقـــافة الشعبية ، دون النظــر الى واقع الحيـــاة التى عايشها المجتمع ، عبر حقب الزمان ، وفى تواصل ثقافى حى •

على الرغم من كل المتغيرات التى عايشهـــا المجتمع سواء كانت تلك المتغيرات هى متغيرات اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية الى غير ذلك من عوامل التداخل والاحتكاك والتزاوج الثقـــافى التى أثمرت تكوين طابع متميز أو نمط خـــاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآنية •

الى غير ذلك من عوامل تاريخية وطبيعيـــة وبيئية متغيرة ومتغايرة أثرت فى الوقت نفسه ، فى اضفاء مشـــخصات متنوعة ومتـداخلة على الشخصية المصرية فى سياقها التاريخى والحضارى والثقافى •

سواء أكان ذلك نتيجة تداخل ثقافى متنـوع شارك وامتزج فى مركب بنية هذه الثقافة ••• أم من خلال تنوع البيئة التى أحاطته ، وفنون العمل التى مارسها ، وأشـــكال الحيـاة التى عايشها ، بحكم الموقع الجغرافى وتنوع البيئـة التى تحوطه •• من حياة على ضفاف النيل ، أو على شــــواطىء البحرين « الأحمر والأبيض » وفى مساحات وواحات الصحراء الشرقية والصـحراء الغربية ، وما بها من جبال ووهاد •

والمتتبع للسياق التاريخى لواقع الحيـــاة الاجتماعية المصرية يلحظ بوضوح أن بنية هذه الثقافة الشعبية الناتجة عن تفاعلات وتداخلات فكرية متنوعة وتمازج لغوى ، ولقاءات حضارية وعقائدية متعددة وعلاقات مباشرة وغير مباشرة ، بين تكوينات انســـانية متعددة ، بحكم الواقع الجغرافى المصرى والبعد التاريخى لهذا الواقع ، يجد المتتبع لهذا السياق التاريخى والانســـانى أن الثقافة المصرية الشـــــعبية ، وبخاصـــة ما يتمثل فى مأثوراتها الشعبية ، لها بنيتهـــا التركيبية المتميزة بين ثقافات الشعوب •

وهى بنية سوية الشكل مصقولة التكوين ، معقدة التركيب لأنها نتـــاج تراكمات وتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقائدية ، علاوة عــلى العوامل الاقتصادية التى واكبتها مسيرة حيـــاة الانسان على هذه الأرض الطيبة • تلك الأرض التى لها القدرة على العطاء الانسانى ، مهما كانت



الظروف التى تعايشها ، أو التى تحوطها ، أو التى تمر بها ٠

بل لها قدرة على الاستيعاب والتمثل ، دون أية نزعة رومانسية بل فى واقعية شديدة التلاصق بحياة الانسان ومنفعته ٠

تجمع بين النظر المجرد من خلال التأمل الواعى لحقائق الحياة ، وبين العمل التطبيقى من خلال معايشة واقع الحياة ، وفى لقاء انسانى يحرص على تأكيد انسانية الانسان ٠

وبنظرة تفاؤلية الى ما هو قادم ٠ دون أسى مما هو قائم ، حتى فى أقسى حالات المعاناة التى قد يمر بها ، ايمانا منه بأن الغد آت لا ريب فيه ٠٠ ومستقبل الأيام دائما أفضل من ماضى الأعوام — وأن قدرة الانسان على التحمل تفوق قدره فى معاناة الواقع ٠ فالبذرة تنمو وتثمر وما على الانسان الا أن يرعاها ويتأمل نموها **فمن زرع حصد ، ومن رش دش (٢) وكل ليل له آخر** ٠٠ ولا بد أن تشرق الشمس من جديد ٠

هذه المقولة ٠٠ التى تشكل جانبا أساسيا من جوانب نظرته الى الحياة بواقعيتها هى نتيجة من نتائج مدركاته لواقع الحياة ٠٠ فالوجود نفسه هو ارادة حياة ٠٠ والعمل هو نفسه معيار لعمل آخر ٠

وذلك من حيث أن العمل هو فى ذاته قيمة انسانية متميزة بين مجموعة القيم التى تنظم مقومات الوجود الانسانى ٠

« ازرع كل يوم تأكل كل يوم » (٣) « ومن يزرع شئ يضمه » (٤) ٠

كما أن العمل له دوره الأساسى فى تحقيق القيمة الفعلية للحياة ٠٠ كما يشكل « العمل » مهما كان نوعه أو كانت طبيعته أنماط العلاقات التى تكون وتحدد أيضا المقومات الثقافية التى تنبنى عليها وتتشكل منها ثقافة المجتمع ٠

« ازرع المعروف تحصد الشكر » (فايقة

ج ١ ص ٢٠٨/٩٦٨) والمثل فى حد ذاته كتعبير أدبى هو فعل من حيث أن التعبير الأدبى فى حد ذاته ، هو شكل من أشكال التعبير الثقافى . هو فعل .. يخرج الفكرة من اطار التصـور العقلى الى الواقع .. وهـو ارادة ، تتحول من خلالها الفكرة من ذاتية « الأنا » الى جماعية الغير .. من الذات الى اللاذات فى لقاء انسانى ... وذلك من حيث أن العمل نفسه ، هو قـدرة ارادية ، تسعى الى تحقيق ما هو فكر مجـرد الى واقع ملموس .

كما أن العمل هو الذى يحول الشىء ، معدوم القيمة » الى شىء نافع له قيمة نفعية أو جماليـة فقطعة الطين تتحول بقدرة الانسان الى شىء نافع وانسانى بفعل القدرة على تحويل الصورة الذهنية الى شىء له واقع مجسد .

فيكون العمل كالابداع ، هو اضافة وتجسيد فى الوقت نفسه فالفعل هو الذى يحول القدرة الابداعية لكى تصبح كيانا ملموسا وشيئا له وجوده فى عالم الانسان .

فالعمل بطبيعتـه هو عمليـة اراديـة تجعل من المدرك محسوسـا ، ومن المتخيل واقعـا ملموسا ـ ومن التصور حقيقة . بل تصـبح الكلمة فعلا .. والحركة فعلا . والفعل فى حد ذاته هو لقاء بين ما يريده الانسان وبين مايمكن تحقيقه .. وهو لقاء أيضـا بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون . وعز من قائل « يا عبـدى كن ربانيا تقل للشىء كن فيكون » .

صنع الحضارة : ـ

ولقد انتبه الانسان المصرى منذ أقدم عصور التاريخ الى حقيقة القدرة التى يملكها الانسان فانتبه الى قيمة العمل ـ وغائية هذا العمل .. فقسم أيام الشهر الى ثلاث مجموعات ... كل مجموعة عشرة أيام ، تسعة أيام عمل واليـوم العاشر راحة .. « **اتعب ترتاح** » (فايقـة ، ١/٧٥/٣٥٥) و « **آخر التعب راحة** » و « **من تعب ارتاح** » (تيمور ـ ٢٧٩٥/٤٦٥) .



وقد حفلت الآثار المصرية بعـدد مـن التسـجيلات التى تصور حركة الانسان على أرضه ، حركته هو بين حـركة الحياة ككل . ويصور ما وصـلنا من تصاوير ونقـوش ومدونات سجل عمل الإنسان فى حياته ومهارته فى صنع الحياة على أرضه .

بل ان الفنون المصرية القديمة بقيمها المعمارية الهندسية والجمالية وما احتوت عليه من مهارات فكرية وفنية ، تعبر تعبيرا مباشرا عن خبرة هذا الانسان فى صنع الحضارة على هذه الأرض الطيبة التى كلما زرعت انبتت « **ازرع تنبت** » وهذه الآثار العريقة هى تعبير آخر عما استطاع الانسان عمله أو بالأدق فعله

فى تلك العصور من تنظيم فنون العمل بين أبناء مجتمعه وتحديد أنماط العلاقات الاجتماعية بينه وبين غيره ٠٠ « **اليد الواحده ماتسقفش** » (تيمور ــ ١١٧/٧٠٣) « **ايد لوحدها ماتسقفش** » (البقلى ، ــ ١٢٦ / ١١١)« **القفه اللى لها ودنين يشيلها اتنين** » ٠

كما أن العلاقة بين الفرد والجماعة والجماعة والفرد هى علاقة تكاملية « **الناس بالناس والكل على الله** » **تيمور ــ ٤٨٧ / ٢٩٢٧** « **والناس لبعضها** » (البقلى ــ ١٩١ / ٣٢٥) ٠

وهى عملية تكاملية يتحقق وجود الجماعة بوجود الفرد ويتأكد وجود الفرد بوجود الجماعة ٠٠ كما أن العمل نفسه هو تحقيق لوجود الفرد والجماعة ٠

وكل ما حمله لنا التاريخ من آثار هو سجل لفعل الانسان بل ان « الانسان هو منفذ العملية التاريخية » (٥) وهو فاعل الحدث التاريخى ٠

واذا تأملنا مجموعة من الأمثال المصرية التى تتناول العمل بأشكاله المختلفة من زراعة وصناعة ٠ والزراعة حضاريا ولغويا هى أساس صناعة الثقافة ٠ والأمثال الشعبية تحث على العمل والمثابرة ٠٠ كما أن التكافل فى الحياة هى شيمة الكرام ٠

فالزرع مثلا « زى الأجاويد يشيل بعضه » ومن لا يزرع لا يحصد » ٠٠ « واللى ما يروح الكوم ويتعفر لما يروح الجلسه يتحسر » والأرض تضرب ويا أصحابها » « واللى يحرس مقاته يأكل خيار » ٠

كما أن من يستدين لكى يزرع يستطيع أن يسدد دينه أما من يستدين لكى يأكل فحسب فسيظل عبدا لما عليه من دين » ٠٠

« **اداين وازرع ولا تداين وتبلع** » « **والأرض موش شهاوى دى ضرب ع الكلاوى** » «**والزرع ان ما غنى ستر** » « **وال العمل يتنوال لك الكسب** » ٠ و « **الفلاحه فلاحه** » و « **الزبده ما تطلعش الا بالخض** » و « **اللى ما يقعد فى الكوم ويتعفر يجى فى الجرن ويتحسر** » و « **اشتغل لحد ما تأكل ولا تستحمل الذل** » و « **احنا ساعين والرب معين** » ٠ و « **اعمل اللى عليك والباقى على الله** » ٠ و « **اسع يا عبد وأنا أسعى معك ، وان نمت يا عبد مين ينفعك** » « **اعمل بخمسه وحاسب البطال** » **أعمل وافتخر ولا أقعد واتعفر** » ٠

فالعمل وسيلة للاعتزاز بالنفس بدلا من الذل والمهانة ٠

و « الايد التعبانه شبعانه » و « الايد البطاله نجسه » و « اعمل حاجتى بأيدى ولا أقول للكلب يا سيدى » ٠ (٦) « واتعب جسمك ولا تتعب قلبك » ٠

و « اللى ما تتعب فيه الأيادى ما تحزن عليه القلوب » و « اللى ابتدا بده يكمل » و « صنعه فى اليد أمان من الفقر » ٠

فالعمل وما يرتبط به من قيم اجتماعية وأخلاقية وجمالية واقتصادية يشكل أساسا من أسس النشاط الانسانى الذى يرتبط بعملية الوجود نفسها ٠

بل ان العمل هو الأساس فى أى عملية ترتبط بالرقى الانسانى نفسه ٠٠ وتشكل الزراعة فى حد ذاتها ٠٠ كفعل انسانى حضارى وثقافى أساسا ايجابيا فى عملية النماء الانسانى ٠ سواء بما تحققه الزراعة من عملية الاستقرار ، أو بما تحتاجه من جهد بدنى وتصور ذهنى ٠٠ وصبر ٠٠ من حيث أن الزراعة هى فعل ، عطاء وأخذ ٠٠ « من يزرع شىء **يضمه** » ٠

فالزراعة كأى صنعة هى فلاحة ٠ و « الفلاحه فلاحه » وآخر التعب فى الزراعة الراحة ٠٠

والاجر فيها كما فى كل عمل آخر على قــدر الجهـد المبـذول فيه « **الأجر على قدر المشقه** » (فايقــة ، ١/٩٠/٤٣٠) و « **الأجـر على أد العمل** » (فايقة ، ١/٩٢/٤٣٧) و « **الرزق يحب الخفيه** » و « **الحركة بركه**» و « **من طلب العلا سهر الليالى** » • و « **صنعة فى اليـد أمان من الفقر** » • (**تيمور ، ـ / ٢٩٥/١٧٤٢**) و « **صاحب صنعه خير من صـاحب قلعه**) (تيمور ، ـ /٢٩٢/١٧١٧) و « **كلب يعسس** خير من سبع نايم »• و كلب سايب ولا سبع مربوط » (تيمور ـ ٤٠٩/ ٢٤٢٥) و « اللى ما **يفتح زەبيله ما حد يعبى له** » • تيمـــور ، ٢/٢٢٣ كما ان الجزاء من جنس العمل •• فالمال الحرام ياخد الحـلال ويروح و « اللى يعفـر تعافير تيجى على دماغه » (تيمور ، ـ ٧٨ /٤٨٠) او كما يقال فى الامثال :

« يا فاحت البـير ومغطيه لابد من وقوعك فيه » (تيمور ، ـ/٥١١/١٥٧٦) و «اللى يحفر بير لغيره يقع فيه » البقلى ، ـ/١١٤/٧٠ « فمن يعمل مثقال ذرة شرا يره •• » •

فتحذر الأمثال بواقع الخبرة الانسـانية من مغبة الفعل السىء •• « فالنار ما تحرقش الا اللى كابشها » (تيمور ـ/٤٧٦/٢٩٢٣) •

كما أن « اللى يفتش ورا الناس تفتش الناس وراه » • (تيمور ـ/٨١/٤٩٩) و « من دق الباب سمع الجواب»(تيمور ، ـ/٤٦٨/٨١٦)•

و « حط اشى تلقى اشى » (تيمــور ، ـ ١٨٤/١٠٧٠) و « اللى يمسك القطه تخربشه» (تيمور ، ـ ٨٤/٥١٤) و « اللى يلاعب التعبان لابد من قرصه » (تيمور ـ/٨٣/٥٠٩) و « من غربل الناس نخلوه » •

خبرة انسانية :

الأمثال الشعبية بطبيعتها الفكرية والأدبيـة هى تعبير مباشر عن الخبرة الموضوعية للانسان ـ وتكشف بدلالاتها عن أن « فعل » الانسان ـ اذا فقد قيمته الايجابية فى الحياة تحول هذا « الفعل » الى انتقاص من قيمة الانسان نفسه ، صاحب هذا الفعل •

لذلك حينما ننظر للأمثال كمصـــدر من مصادر التعرف على القيم الأخلاقيةوالاجتماعية والاقتصادية بصفة خاصـة والقيـم الانسـانية ككل بصفة عامة فاننا ننظر الى هذه الأمثـال لا باعتبار أنها من أهم موضــوعات الثقافة الشعبية بصفة عامة والمأثورات الشعبية بصفة خاصة ، بل ننظر اليها باعتبار أنها تعبير أدبى عبر به الانسان عن خبرة اكتسبها من خـلال ممارسة تجربة الحياة نفسها ، خبـرة أدركهـا الانسان من خلال عملية ادراكية جمعية ، تخرج به من اطار التجربة الذاتية ، الى مجال الخبرة الجماعية التى تعبر عن فكر ووجدان جمعى • كما أن تماثل بعض الأمثـال الشـعبية فى شكلها ومضمونها على امتداد الجماعة الانسانية زمانا ومكانا •• يكشف فى الوقت نفسه عـن التماثل القائم فى جوانب متعددة من الخبـرة الانسانية ككل •• بل يكشف أيضا عن التماثل فى بعض القيم التى تحكم سلوك الانسان ،رغم تنوع اللغات أو تباعد المكان ••

كما نلحظ تماثلا مشتركا بين الأمثـال الشعبية فى مختلف اللغات من حيث الايجاز ـ اللغوى •• سـواء احتفظت بعض الأمثـال بأصالتها الفصيحة أم تعددت بمتغيراتها العامية التى تتنوع بتنوع اللهجات المحلية على اختلاف الرقعة الجغرافيـة التى تعايشـها الجماعات الانسانية أو من خلال تنوع مصـطلحات العمل أو بما تتضمنه أحيانا اللغة الواحدة من الفاظ مولدة ، نتيجة لعملية التداخل الثقـافى بـين ثقافات متنوعة (٧) •

وفى الواقع أن وظيفة المثل لا تتوقف عنـد حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السـلوك الانسـانى وتقييمه ، بل تتعدى ذلك الى محاولة تقديم النموذج الواجب اتبـاعه وبهدف تحـديد أبعـاد النفس الانسانية فى حالاتها المختلفة •

فالمثل كغيره من فنون الأدب الشـعبى ، يشتمل على الرمز الحسى المتداخل مع الرؤى التأملية ، التى تغلف بغلاف فنى من الصياغة الأدبية والايقاع اللفظى ، تبعا لطبيعـة الأدب

الشعبى الذى يرتبط ـ كابداع فنى ـ بالمزاج النفسى للمجتمع • ويرتبط أيضا بأشـــكال التعبير الفنى الأدبى من شعر ونثر ••

فالأمثال يصفها ابن عبد ربه فى كتابه العقد الفريد (٦٣/٣) بأنها (وشى الكلام ، وجوهر اللفظ ، وحلى المعانى ، والتى تخيرتها العرب ، وقدمتها العجم ، ونطق بها فى كل زمان وعلى كل لسان • فهى أبقى من الشعر ، وأشرف من الخطابة ، لم يسر شىء مسيرها ، ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل » •

ومن عجائب الأمثال ، كما يقول أبو هلال العسكرى : أنها مع ايجازها ، تعمل عمـــل الاطناب ، ولها روعة اذا برزت فى أثناء الخطاب والحفظ موكل بما راع من اللفظ ، وندر من المعنى (٨) • **والأمثال هى فى الوقت نفســـه محاولة فكرية لتجريد الواقع الى مطلق ، لاظهار المضمون ، من خلال مقـولة محددة (٩) •**

هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهـو الذى أعطى الأمثـــال ـ فى كل مجتمع ـ حيويتهـــا واستمرارها • بل ساعد بشكل مباشر عـــلى انتقالها من لهجة الى أخرى ، ومن لغة الى لغة أو لغات أخرى •

فأسلوب الصياغة ، وشكله قد يتغـيران ، ولكن يظل المضمون بدلالته وأحيانا بوظيفتـه وغايته واضحا فى بنية المثل ••

وقد تغفل ذاكرة الانسان المثل أو الحـدث الذى صدر منه أول مرة كتعبير أدبى وتصوير للتجربة التى مارسها الانسان ، ولكن تظـــل ذاكرة المجتمع حافظة لدلالته وبنائه اللغـــوى الاصلى وان أغفلت مناسبة انشائه أو قصــــة حدوثه •



وقد يحدث أيضا تغيير فى شكل الصـــياغة **الأولى للمثل ، بابدال بعض الألفاظ ، أو صياغته** من جديد فى اسلوب جديد يتوافق مع اللغــة أو اللهجة أو الظروف الاجتماعية أو الثقافيــة

هذه المرونة فى بنية المثل ، كما ســبق أن **ذكرنا ذلك ـ هى التى تساعد على جعل المثـل مع غيره من المرويات الشفاهية له دوره الأساسى**

والمهم فى تكوين مقومات الثقافة الشـــعبية للمجتمع والتعبير عنها فى آن ·

وهـذا ما لاحظتـه فى مجموعة من الأمثــال التى اخترتها هنا والتى ترتبط بالعمل وكذلك من خلال دراستى لآلاف الأمثال العربيـــة وغـــير العربية التى تعرفت عليها خلال دراستى للأمثال العربية وتصنيفها تصنيفا موضوعيا (١٠) ·

فوظيفة الامثال لا تتوقف عند حد الموعظـــة بل تتعدى ذلك الى تحديد موقف الانسان مـن تجربة الحياة ، محددة للانسان ما يجب عليـــه عمله ··

« **أعمل حاجتى بايدى ولا اقـــول للعبـــد** (او الكلب) يا سيدى) » (١١) ·

« وما يهرش لك الا ايدك » تيمور ـ/٤٥١/ ٧٠٤ » ·

فالاعتماد على النفس فى انجاز ما يحتاجه المرء هو اساس من أسس العمل الايجابى فى الحياة·

« **اللى ولد معزته جابت اتنين وعاشوا ، واللى ما ولدهاش جابت واحد ومات » تيمور ـ ٦٨ (٤١١) ·**

كما أن الاعتماد على النفس هو جزء لا يتجزأ من تجربة الانسان نفسه ·

« **أخيـط بســـــلايه ولا أخليش المعلمـــه (أو الخياطة) تقول هـــاتى كرايا (أجرتى)**» ، (تيمور ، ـ/٥٠/٨٦ فايقـــة ـ ١/١٣٢/٦٣٩ والبقلى ، ـ/١٩٨/٧) ·

وهو مثل يحدد موقف الانســـان من قدراتـه بخاصة الاقتصادية ·· وقد تلجأ بعض الأمثـــال الى كنايات من عالم الحيوان ·· أو التشـــبيه ببعض طباع الحيوان ·· سواء كان ذلك مدحـــا أو ذما للانسان ·· فالكلب الذى يسعى لرزقـــه خير من الأسد النائم ·

جعلنا الله من الأسود التى تعى معنى الصحوة ·· ولا يجعلنا مثل الأســـد الذى يقول عنـــه المثل : ـ

« **الاسد الميت ينتفوا له شنبو** » (فايقـــة ١/٢١٧/١٠١١) أو مثل البقرة : « ان وقعت البقره تكتر سكاكينها) (تيمور ـ/١١٥/٧٧٢)·

والا يصبح حالنا :

« **زى الابره تكسى الناس وهى عريانه** » ، (تيمور ـ ١٢٢/٧٧٣) · او مثل : من باتت جعانه وجوزها خباز » (البقلى ـ ١٢٨/١١٨) فحاجتنا الى تدارك ما فى الامثال من موعظـــــة حسنة ونتاج تجارب انسانية متنوعة هو أمر مهم للكشف عن مجمـــوعة القيم التى ارتضـــاها الانسان خلال تجاربه اليومية ، واستخلصها من واقع خبرته الانسانية ··

كما أن حاجتنا الى الكشف عن القيم الجمالية الكامنة فى الابداع الشعبى هى عملية مواكبـــة لجهودنا فى ادراك خصائص ومقومات ثقافتنـــا الشعبية ، بأنماط ابداعهـــا الفنى الذى يعبر بصدق عن ادراك الانسان لقيم الجمال الفنى فى كل ما يحوطه ويعايشه ·

وهى عملية علمية وقومية تحتـــاج الى خبرات متنوعة ومتعددة تتكامل جهودها من أجل مستقبل يرتبط بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها ·

فالعمل مهما كان نوعه ، ومهما كان عائده على الانسان هو أفضل من عدم العمل ··
« الندب بالطار ولا قعاد الرجـال فى الدار » ·
فالعمل جهد يؤكد وجود الانسان ··

من خلال التعرف على الأمثـــال الشعبية التى تحث على العمل وتعلى من قيمته ، يمـــكن ادراك

الدافع الحقيقى وراء انجاز الانسان لكل ما أنجزه من فنون الحضارة ٠

والمتأمل لفنون التصوير الجدارية فى المقابر المصرية يلحظ بوضوح أن القدرة على الفعل والحركة هى دليل الحياة ٠٠ كما ان ما تزخر به موضوعات الفن المصرى من تسجيل لأنماط الحياة المصرية يجد أن العمل ٠٠ أى عمل حتى فى مجال التجميل والتزيين يرتبط أساسا بقدرة الانسان على الاضافة ٠٠ اضافة شىء من صنعه لما حبته به الطبيعة من معطيات ٠٠

وقد عبر الانسان المصرى من خلال أمثاله **الشعبية عن هذه الحقيقة من خلال ادراكه لقيمة العمل فى الحياة ، وباعتبار أن العمل هو معيار تقييم وجود الانسان ٠٠ وجوده الحى ٠٠**



---

(١) راجع دراسات وبحوث حلقه بحث القيم والمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة الفنون الشعبية ، مايو ١٩٨٦ ٠ القاهرة ٠

(٢) رش : بذر الأرض ٠ الدش : حبيش الرحى ٠ أى من بذر أرضه كان له حب يجشه ٠

ويقال أيضا « املأ يدك ورش تملا قش ، وما حش الا من رش » تيمور ، ص ٤٦٩ المثل ٢٨١٩ ٠

(٣) تيمور ، ص ٢٧ المثل ١١٣ ، البقلى ، ص ١٩٩ المثل/ ١٢ ويقال أيضا « ازرع ينبت » ٠ فايقة ، ج ١ . ص ٢٠٨ ، المثل ، ٩٧ ٠

(٤) تيمور ، ص ٤٨٠ المثل رقم ٢٨٨٥ ٠

(٥) د٠ قاسم عبده قاسم « الرؤية الحضارية للتاريخ ، قراءة فى التراث التاريخى العربى » دار المعارف » ط ٢ القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٠ وما بعدها ٠

(٦) راجع ، ابراهيم شعلان ، الشعب المصرى فى أمثاله العامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٢٠٢ ــ ٢٣٠ ٠

(٧) من الملاحظ أن الأمثال العربية الشعبية يتماثل معظمها فى جميع الأقطار العربية بل وترتبط بأصول واحدة٠ راجع ، كتابنا ، الأمثال الكويتية المقارنة ، بالاشتراك مع أحمد البشر الرومى ، وزارة الاعلام ، الكويت ٤ أجزاء ١٩٧٨ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٤ وقد أوضحت ذلك بالتفصيل فى مقدمة الجزء الأول ٠

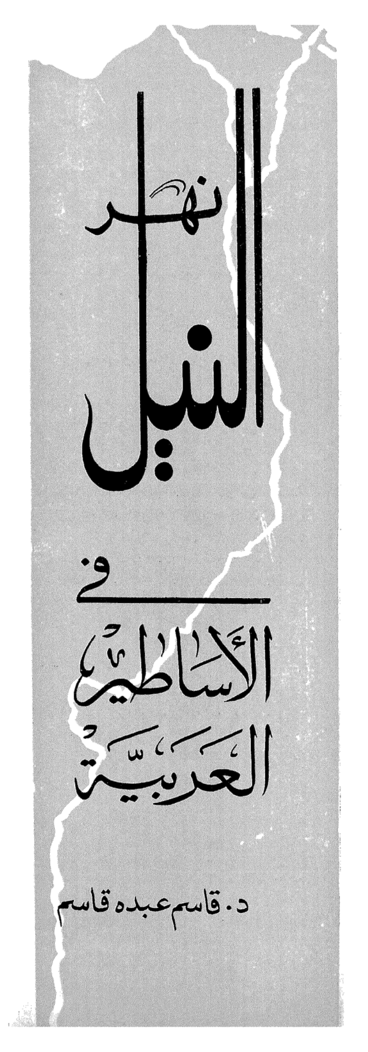
(٨) أبو هلال العسكرى ، كتاب جمهرة الأمثال حققه وعلق حواشيه ، ووضع فهارسه احمد أبو الفضل ابراهيم ، وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ط ١ ، ص ٥ ٠

(٩) صفوت كمال ، التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها ، مرجع سابق ص ٨ ٠

(١٠) راجع ، الأمثال الكويتية المقارنة ، مرجع سابق ، ٤ أجزاء ٠

(١١) فايقة، ٢٨١/١/١٢٨١، تيمور ، ـ/١٦٢/٢٩٠

● ● ●



النيل أكثر أنهار الدنيا فضلا على الناس والأرض التي ينساب فيها • وفضل النهر الخالد على مصر وساكنيها لا يدانيه فضل نهر غيره على الأرض والناس •• فالتربة الزراعية المصرية ، التي اشتهرت بخصوبتها ، منقولة كلها ، أو جلها ، من فوق جبال الحبشة البركانية بفضل تراكمات الطمى التي كان فيضان النيل السنوى ينقلها عبر سنوات طوال امتدت الى الأغوار السحيقة للزمن القديم • وبعبارة أخرى ، فان وادى النيل ، في شطره المصرى ، (من وادى حلفا جنوبا حتى البحر المتوسط شمالا) عبارة عن تكوين رسوبي من الطمى الذى حملته مياه نهر النيل من فوق جبال الحبشة لتلقيها في الركن الشمالى الشرقى من قارة أفريقيا ، مكونة أرض الكنانة التيشهدت مولد حضارة من أعرق حضارات الانسان في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان •

ومنذ أيام موغلة في القدم ، كان واضحا لساكني مصر ، ومن خالطوهم أو جاوروهم ، أن هذه الحضارة المبكرة في النضوج والرقى ازدهرت بفضل نهر النيل ، لا سيما في تلك الأزمنة التي كان الانسان فيها ما يزال واقعا تحت رحمة الطبيعة • فلا غرو ، اذن ، أن يصبح نهر النيل محط اهتمام المصريين ، وغيرهم ، ممن سكنوا أرض الكنانة ، أو حكموها ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا •

فقد بدأت محاولات استكشاف النهر منذ أن نجح المصرى القديم في استئناس النبات ، وأخذ يتحول صوب الزراعة ، نشاطه الحضارى الأول والمستمر • كذلك بدأت في تلك المرحلة الباكرة محاولات تطويع النهر الكبير لارادة الانسان المصرى ، ونشأت في تلك المرحلة المبكرة أيضا المسألة الجغرافية المشهورة « مسألة النيل » ، أو « سر النيل » (١) • واستمرت محاولات استكشاف نهر النيل في خط مواز لتلك المحاولات التي استهدفت تطويعه • فمن رحلات المصريين القدماء ، مرورا باليونان القدماء (وأشهرهم

---

(١) محمد عوض محمد ، نهر النيل (الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٦٣) ، ص ٣ •

بطليمـوس الجغرافى) ، ثم العرب بعـد الفتـح الاسـلامى لأرض النيـل ، تتـابعت المحاولات لاستكشاف النيـل ومنـابعه ، كمـا وضعت النظريات والاجتهادات التى تشوبهـا الخرافات أحيانا كثيرة ، حتى جاءت اللحظة الحاسمة فى العصر الحديث ، اذ تعاقب المستكشفون منذ عصر محمد على حتى بداية القرن الحالى • وأميط ذلك اللثام الذى كان يحجب النهر فى مجراه الأعلى ، ومنطقة المنابع ، وانكشف « سر النيل » بعد عناء استمر عبر القرون والأجيال (٢) •

بيد أن هذه الملامح الجغرافية ليست كل القصة فيما يتعلق بالنهر الخالد • فمن بديهيات الوجود المصرى أن هذه الواحة الفيضية الكائنة على أبواب أفريقيا الشمالية الشرقية وجدت بفضل النيل ، وما زالت بفضله • تسعدها خيراته ، وتزعجها نزواته ، اذا فاض فأغرق أو اذا غاض فأعطش • ومن ثم قامت على ضفاف النهر أم الحضـارات وقوامها الزراعة • وانكب هؤلاء الزراع من أبناء الكنانة يشيدون حضـارتهم التى تشهد على عظمتهـا تلك الآثار المـادية واللامادية التى خلفوهـا فى عـالم اليوم • وقامت حول النهر الخالد ومحاولات تطويعه حياة شعب بأكمله •

ولم يكن ممكنا لنهر هذا شأنه ألا يحفر لنفسه مكانة فى الوجدان المصرى أعمق من المجرى الذى حفره لنفسه فى الأرض المصرية • وعبر الوجدان والعقل المصرى عن حبه وامتنانه لنهر النيل فى صـياغات كثيرة ، وعلى مسـتويات متنوعة ، فألبسوه ثوب القداسـة بحيث كان النيـل هو « الاله » فى ديانة المصريين القدماء ، ثم صـار « النهر المؤمن » ، وهو من « أنهار الجنة » فى عصر التوحيد •

وقد عكست أدبيات المصريين قبل الاسلام مدى احتفائهم بالنيل ، كما أن الأدبيات العربية المصرية بعد الاسلام تشى بأن مكانة النهر الخالد كانت عظيمة فى وجـدان الناس ، فقد تنـاولوه فى الحـديث النبوى ، والقصص الدينى والخـرافات والأساطير ، فضلا عن كتب التاريخ والجغرافيـا والرحلات ، والشعر والنثر ، والادب الشعبى •

وهذه الدراسة تحاول استخلاص صـورة نهر النيل من غياهب الأساطير التى وردت فى كتب المؤرخين والجغرافيين العرب ، سواء ما يتعلق منها بالتصور الشعبى المأثور عن منطقة منابع النيل ، أو القصص الدينى الذى ينسب الى النهر فضائل سماوية ويجعله من أنهار الجنة ، أو القصص الخرافية عن الكائنات العجيبة التى تعيش فى مياهه والتى يترتب على ظهورهـا بعض الأمـور المفزعة •

★ ★ ★

وفيما يتعلق بالأساطير العربية التى تناولت نهر النيـل فى مجراه الأعلى وفى منطقة المنـابع يسترعى النظر أن هذه الأساطير قد وردت فى كتب الجغرافيا أو الكتب التى تحدثت عن فضائل مصر • وتتفق هذه الكتب جميعا فى أنها تنقل المأثور والمتواتر من الأساطير عن منطقة منابع نهر النيل ، ولكن وصـفهم لمجرى النهر من منطقـة الجنادل ، جنوب أسوان ، حتى مصبه فى البحر المتوسط تتسم بالدقة ، لأنهم شاهدوا النهر فى هذه المنطقة وعاينوا مجراه • ونظرا لأن مجرى النيل فى أعاليه كان عقبة كؤودا فى وجه من حاول تتبع مجـرى النهر الأعـلى حتى منطقـة المنابع (٣) فقد تصورت الأساطير والخرافات التى أوردها كتاب ذلك العصر منطقة المنابع أرضـا خيالية تنبت فيها قضبان الذهب والفضة والنحاس والحديد ، كما يجرى فيها بحر من الزفت تنبعث منه الروائح الكريهة التى تقضى على كل من يحاول الاقتراب من المنطقة التى تصوروا أنها تعج بأحجار مغناطيسية تجتذب كل من ينظر اليها وتقضى عليه • هـذا الموقف الوجدانى يعكس ، بطبيعة الحال ، مدى الجهل بالطبيعة الجغرافية لمنطقة منابع نهر النيل ، ولكنه فى الوقت نفسه يكشف عن مدى الرهبة والخوف الكامنين فى أعماق اللا شعور تجاه النهر الذى عليه قوام الحياة فى مصر • ولما

(٢) محمد عوض محمد ، نهر النيل ، ص ٨ ـ ص ٢٢ •

(٣) محمد عوض محمد ، المرجع السابق ، ص ٣ ـ ص ٢٢ • والجدير بالذكر أنه قد تم استكشاف هذه المنطقة تماما فى اخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين •

كان المصريون ما يزالون تحت رحمة النهر الكبير ، ولم يتمكنوا من تطويعه وضبط مياهه (٤) ، فانهم ظلوا يخشونه ويترقبون مواسم فيضانه بمزيج من القلق والرهبة والأمل · وفى تصورى أن هذا الموقف العقلى والوجدانى قد انعكس فى أساطيرهم عن نهر النيل ومنطقة منابعه ·

ويتفق معظم الجغرافيين والمؤرخين الذين كتبوا عن نهر النيل ، منذ عبد الرحمن بن عبد الحكم ، حتى السيوطى ورفاقه من كتاب عصر سلاطين المماليك ، على أن النهر ينبع من جبال القمر خلف خط الاستواء من عيون فى الارض تجتمع فى عشرة روافد ، تجتمع كل خمسة منها لكى تصب فى بحيرة ، ثم تخرج ستة أنهار من البحيرتين لتجتمع مرة أخرى فى بحيرة واحدة حيث يخرج نهر النيل (٥) · ومن المهم أن نلاحظ أن كلام أولئك الجغرافيين والكتاب عن منطقة منابع النيل اعتمدت بصفة أساسية على النقل من القدماء ، ولم تكن معلوماتهم أكثر من مجرد ترديد لأقوال بطليموس الجغرافى وغيره ، كما أنهم ، من ناحية أخرى ، خلطوها بكثير من التصورات الشائعة عن تلك المنطقة ·

بيد أن هذه الكتابات التى ذكرت **أن النيل يخرج من جبل القمر** ، تذكر أيضا أن مجرى نهر النيل كان من عمل البشر اذ يذكر المؤرخ تقى الدين المقريزى ما نصه « جبل القمر وينصب منه النيل · وبه أحجار براقة كالفضة تتلألأ تسمى ضحكة الباهت ، كل من نظرها ضحك والتصق بها حتى يموت ، ويسمى مغناطيس الناس · ويتشعب منه شعب يسمى أسيفى ، أهله كالوحوش ، ثم ينفرج منه فرجة ، ويمر منه شعب الى نهاية المغرب فى البحر المحيط يسمى جبل وحشية ، به سباع لها قرون طوال لا تطاق ·

« وينعطف دون تلك الفرجة من جبل قاف شعاب ، منها شعبتان الى خط الاستواء يكتنفان مجرى النيل من الشرق والغرب ·· ومن جبل القمر يخرج نهر النيل وقد كان يتبدد على وجه الأرض ، فلما قدم نقراوس الجبار بن مصرايم الأول ابن مركابيل بن دوابيل بن عرباب بن آدم عليه السلام الى أرض مصر ومعه عدة من بنى عرباب واستوطنوها ، وبنوا بها مدينة أمسوس وغيرها من المدائن ، حفروا النيل حتى أجروا ماءه اليهم » (٦) ·

هكذا تصورت الأسطورة أن نهر النيل تم حفره بأيدى البشر ، وتمضى الأسطورة التى أوردها المقريزى وغيره لتقول عن نهر النيل :

« ولم يكن قبل ذلك معتدل الجرى ، بل كان ينبطح ويتفرق فى الأرض ، حتى وجه الى النوبة الملك نقراوس فهندسوه وساقوا منه أنهارا الى مواضع كثيرة من مدنهم التى بنوها ، وساقوا منه نهرا الى مدينة أمسوس · ثم لما خربت أرض مصر بالطوفان ــ وكانت أيام البودشير بن قفط بن مصر بن بيصر ابن حام بن نوح عليه السلام عدل جانبى النيل تعديلا ثانيا بعدما أتلفه الطوفان

·····

« ويقال انه أرسل هرمس الكاهن المصرى الى جبل القمر الذى يخرج منه النيل من تحته ، حتى عمل هناك التماثيل النحاس ، وعدل البطيحة التى ينصب فيها ماء النيل ·

« ويقال انه الذى عدل جانبى النيل ، وقد كان يفيض ، وربما انقطع فى مواضع ·

---

(٤) لم يحدث أن نجح المصريون فى التحكم فى مياه نهر النيل ، وتأمين أنفسهم وزراعتهم ضد الغرق أو العطش قبل اتمام بناء السد العالى وتخزين قدر كبير من المياه فى « بحيرة ناصر » خلف السد العالى ·

(٥) شهاب الدين أحمد بن محمد المنوفى ، الفيض المديد فى أخبار النيل السعيد (مخطوط بدار الكتب المصرية ، ٦٦ جغرافيا) ، ورقة ٤ ــ ٥ ، جلال الدين السيوطى ، كوكب الروضة (مخطوط بدار الكتب المصرية ــ تيمور ٥٥٤ تاريخ) ورقة ٥٤ ــ ٥٧ · والجدير بالذكر أن السيوطى أورد خريطة النهر النيل من منبعه الى مصبه للتصور الذى أشرنا اليه فى المتن ، انظر أيضا مقدمة ابن خلدون ص ٤٥ ــ ص ٤٦ . القلقشندى ، صبح الأعشى فى صناعة الانشا ، ج ٣ ، ص ٢٩٠ ــ ص ٢٩١ ·

(٦) تقى الدين المقريزى ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (طبعة بولاق ٢٧٠ هجرية) ، ج ١ ، ص ٥٠ ــ ص ٥١

« وهذا القصر الذى فيه تماثيل النحاس يشتمل على خمس وثمانين صورة جعلها هرمس جامعة لما يخرج من ماء النيل بمعاقد ، ومصاب مدورة ، وقنوات يجرى فيها الماء وينصب اليها اذا خرج من تحت جبل القمر ، حتى يدخل من تلك الصور ويخرج من حلوقها • وجعل لهـا قياسا معلوما بمقاطع وأذرع مقدرة ، وجعل ما يخرج من هذه الصور من الماء ينصب الى الأنهار ، ثم يصير الى بطيحتين ، ويخرج منهما حتى ينتهى الى البحيرة الجامعة للماء الذى يخرج من تحت الجبل » (٧) •

وثمة رواية أخرى لهذه الأسطورة تقول ان الشياطين قد حملت « هرمس » الى جبل القمر ، فرأى كيفية خروج نهر النيل من ذلك الجبل • وبنى هناك قصرا به خمسة وثمانون تمثالا من النحاس تتحكم فى مخارج مياه النيل وفى مقدار هذه المياه (٨) • وهناك أسطورة أخرى تناقلتها المصادر العربية التى حاولت البحث عن منطقة النيل ومنطقة مجراه الأعلى ، وهى خليط من المعلومات الجغرافية والخرافات ، فقد نقل « النويرى » صاحب كتاب نهاية الأرب عن الأدريسى الجغرافى العربى الشهير (ت ٥٦٠ هـ) ، وصاحب « نزهة المشتاق الى اختراق الآفاق » أن اسم البطيحة الكبيرة (البحيرة) التى يخرج منها النيل « كورى » منسوبة الى طائفة من السودان « ••• يسكن حولها متوحشون ، يأكلون من يقع اليهم من الناس فاذا خرج منها النيل ، يشق بلاد كورى ثم بلاد ننه ، وهم طائفة من السودان بنكانم والنوبة ••• » (٩) ويعتقد بعض الجغرافيين العرب أن النيل يغوص تحت الرمال ويختفى فى المنطقة الواقعة ما بين بلاد كانم وبلاد النوبة ، ولا يظهر مرة أخرى سوى عند بلاد النوبة (١٠) •

ومن الواضح أن الأساطير العربية التى تتحدث عن منطقة منابع النيل تقدم لنا تصورا خياليا عن كيفية خروج منابع النهر من تحت جبل القمر ، ولكن هذه الأساطير لا تكتفى بذلك ، وانما تتحدث عن تحكم البشر من ملوك مصر القدامى فى مجرى النيل فى منطقة المنابع • فقد رأينا كيف جرى الحديث عن أن الذين ملكوا مصر من نسل نوح عليه السلام قد حفروا مجرى النيل ، ورتبوا نوعا من السدود أو القناطر التى اتخذت شكل التماثيل ، والتى يمكن بواسطتها التحكم فى مقدار المياه ، كما تتحدث هذه الأساطير عن أعمال جبارة جرت بعد الطوفان لاعادة صيانة ضفتى نهر النيل •

ويخطر على الذهن أن تكون هذه التصورات الأسطورية عن تدخل ملوك مصر الأولين نابعة من انبهار الجغرافيين والمؤرخين الذين أوردوها بضخامة الآثار المادية التى تخلفت عن عصر الفراعنة ، والتى تمثلت فى المعابد الشاهقة والأهرامات ، وتمثال أبى الهول ••• وغيرها من ناحية ، كما أنه يحتمل أن تكون هذه التصورات نتاجا للقصص الأسطورية التى تداولها الناس فى مصر حول تاريخ مصر القديم من ناحية أخرى • وعلى أية حال ، فان هذه التصورات الخيالية لمنطقة منابع النيل ومجراه الأعلى تظل دليلا على أن الانسان يرفع النقص عن معلوماته دائما بالأسطورة التى تقوم بهذا الدور الثقافى الاجتماعى فى حياة كل المجتمعات البشرية •

وهناك تصور آخر لمنطقة منابع نهر النيل ساقه الجغرافيون والمؤرخون العرب ، **فقد زعم البعض بأن نهر النيل ونهر السند ينبعان من أصل واحد** ودليلهم فى ذلك اتفاق النهرين فى

---

(٧) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٥١ • وهرمس هذا هو الذى تنسب اليه الأساطير العربية بناء الأهرام وتصفه بالحكمة والعلم •

(٨) سراج الدين عمر بن الوردى ، خريدة العجائب وفريدة الغرائب ، (القاهرة ١٢٨٠هـ) ص ١٥٤ — ص ١٥٥ •

(٩) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى ، نهاية الأرب فى فنون الأدب (طبعة دار الكتب المصرية) ، ج ١ ص ٢٦٢ •

(١٠) المنوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ٥ — ٦ •

الزيادة ، ووجود التمساح فيهما (١١) • وربما يكون السبب وراء هذا التصور هو أيضا الذى جعل البعض ينسبون نهر النيل الى أنهار الجنة الأرضية التى كان مكانها يقع فى أقصى الشرق ، وعلى الناحية الأخرى من بحر الظلمات ، وفقا للتصورات الخيالية الشائعة آنذاك (١٢) وقد ذكر أحدهم ما نصه : « ••• وهو من الجنة تحت سدرة المنتهى ، ويوجد فيه من ورقها ، فيبتلعه البلطى ويرعاه ، ويحب أكله ••• ومبدأ ظهوره للناس من أعين تخرج من جبل القمر المسمى بذلك لشدة ضياء القمر هناك ••• قيل من أسفله وقيل من أعلاه ، له دوى لا يكاد يسمعه أحد من شدته • وأضيف الى القمر لظهور تأثيره فيه عند زيادته ونقصانه بسبب النور والظلمة ، وهو خلف خط الاستواء » (١٣) •

هذا التصور الأسطورى لخروج نهر النيل من الجنة يفترض أن جزءا من مجرى هذا النهر ــ وهو الجزء الذى يمتد من منابعه الأولى فى الجنة حتى منابعه الثانية عند جبل القمر ــ يختفى عن أنظار البشر ، ولا يظهر لهم سوى فى افريقيا عند خط الاستواء • وقد تحدث آخرون عن أن أنهارا أربعة تخرج من أصل واحد عند الجنة الأرضية ، فقد أورد « ابن ظهيرة » ما نصه : « ••• وقد ذكر الواصفون له فى كلام طويل أن الأنهار الأربعة التى هى سيحون وجيحون والفرات والنيل تخرج من أصل واحد من قبة فى أرض الذهب التى من وراء البحر المظلم ، وأن تلك الأرض من أرض الجنة ، وأن تلك القبة من زبرجد ، وأنها قبل أن تسلك البحر المظلم أحلى من العسل وأطيب رائحة من الكافور » (١٤) •

والرأى عندى أن هذا التصور الأسطورى للنهر ونسبته الى أنهار الجنة نوع من تعبير وجدانى شعبى عن الامتنان والحب للنيل الذى وهب المصريين بلدا أحبوه وعشقوه ، ولم يرضوا عنه بديلا طوال تاريخهم الطويل • كما أن هذه المحاولات الاسطورية لالحاق نهر النيل بالجنة نوع من التشريف والتكريم الذى أسبغته العقلية الشعبية على النهر الذى ارتبطت به حياتهم ارتباطا كاملا سواء فى الزراعة والتجارة والصناعة ، أو فى المواصلات ، أو فى الفن والأدب •

ولما كان المصريون قد جعلوا من النهر الها قبل اعتناقهم الاسلام والمسيحية ، فانهم ظلوا يحتفظون لهذا النهر بمكانة سامية فى وجدانهم بحيث حاولت أساطيرهم أن تجعله من أنهار الجنة ، وهى محاولة لم تقف عند حد الاستعانة بالتصور الاسطورى ، بل تعدته الى القصص الدينى كما سنرى •

هذه الأساطير التى أوردناها ليست هى كل الأساطير التى تتعلق بمنطقة منابع النيل ، اذ تحفل المصادر العربية التى اهتمت بهذا الموضوع بأساطير أخرى تتحدث عن منطقة منابع النيل ومجراه الأعلى •

تقول أسطورة (١٥) ان « **الوليد بن دومع العليقى** » قد خرج فى جيش كثيف يتنقل فى البلدان ويقهر ملوكها ليسكن ما يوافقه منها ، فلما صار الى الشام انتهى اليه خبر مصر وعظم قدرها ، وأن أمرها قد صار الى النساء وباد ملوكها ، فوجه غلاما له يقال له عون الى مصر ، وسار اليها بعده واستباح أهلها ، وأخذ الأموال وقتل جماعة من كهنتها •

« ثم سنح له أن يخرج ليقف على مصب النيل فيعرف ما بحافتيه من الأمم فأقام ثلاث سنين يستعد لخروجه ، وخرج فى جيش عظيم ، فلم يمر بأمة الا أبادها ، ومر على أمم السودان

---

(١١) جلال الدين السيوطى ، الكلام على النيل (مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨١ جغرافيا) ورقة ٢٦ •

(١٢) Encyclopeadia of Islam, Art «Al Nil».

(١٣) المحلى ، مبدأ النيل على التحرير (مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨٠ جغرافيا) ورقة ٢ ــ ورقة ٣ •

(١٤) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة فى محاسن مصر والقاهرة (تحقيق مصطفى السقا وكامل المهندس ، دار الكتب المصرية ١٩٦٩م) ، ص ١٦٣ •

(١٥) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥١ ــ ص ٥٢ المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ٩ •

وجاوزهم ، ومر على أرض الذهب فرأى فيها قضبانا نابتة من ذهب ٠

« ولم يزل يسير حتى بلغ البطيحة التى ينصب ماء النيل فيها من الأنهار التى تخرج من تحت جبل القمر ، وسار حتى بلغ هيكل الشمس وتجاوزه حتى بلغ جبل القمر ، وانما سمى جبل القمر لأن القمر لا يطلع عليه لأنه خارج من تحت خط الاستواء

ونظر الى النيل يخرج من تحته فيمر فى طرائق وأنهار دقاق حتى ينتهى الى حظيرتين ، ثم يخرج منهما فى نهرين حتى ينتهى الى حظيرة أخرى ٠ فاذا جاوز خط الاستواء مدته عين تخرج من ناحية نهر مهران بالهند ، وتلك العين تخرج من تحت جبل القمر الى ذلك الوجه ٠

« ويقال ان نهر مهران مثل النيل يزيد وينقص ، وفيه التماسيح والأسماك التى مثل أسماك النيل ٠ ووجد الوليد بن دومع القصر الذى فيه التماثيل النحاس التى عملها هرمس الأول فى وقت البودشير بن قفطريم بن قبطيم بن مصرايم » ٠

هذه الرواية الأسطورية تحاول أن تؤكد ، فى شكل قصصى ، ذلك التصور الخيالى الذى تناقله الجغرافيون العرب عن بطليموس الجغرافى لمنطقة منابع نهر النيل ٠ وقد أحسن العمرى حين قال : ان الأقوال فى أول مجرى النيل كثيرة ، والشائع أن أحدا ما وقف على أوله بالمشاهدة ، وجعل كل واحد منهم سببا يبرر به عدم مشاهدة منطقة المنابع (١٦) ٠

وتقول أسطورة أخرى (١٧) ان رجلا من بنى العيص « ٠٠٠ يقال له حايد بن أبى شالوم بن العيص بن اسحق بن ابراهيم عليه السلام ، وأنه خرج هاربا من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض مصر ، فأقام بها سنين ٠ فلما رأى أعاجيب نيلها ، وما يأتى به ، نذر لله تعالى ألا يفارق ساحله حتى يبلغ منتهاه ، ومن حيث يخرج ، أو يموت قبل ذلك ٠ فسار عليه ثلاثين سنة فى العمران ، وثلاثين سنة أخرى فى الخراب حتى انتهى الى بحر أخضر ، فنظر الى النيل يشق مقبلا ، فصعد على البحر فاذا رجل قائم يصلى تحت شجرة من تفاح ٠ فلما رآه استأنس به وسلم عليه ، فسأله الرجل صاحب الشجرة وقال له : من أنت ؟ قال : انى حايد ابن أبى شالوم بن العيص بن اسحاق ابن ابراهيم عليه السلام ، فمن أنت ؟ قال : عمران بن فلان بن العيص ٠ قال : فما الذى جاء بك ها هنا يا عمران ؟ قال : جاء بى الذى جاء بك حتى انتهيت الى هذا الموضع ، فأوحى الله تعالى الى أن أقف هنا حتى يأتينى أمره ٠ فقال له حايد : أخبرنى يا عمران ما انتهى اليك من أمر هذا النيل ، وهل بلغك فى الكتب أن أحدا من بنى آدم يبلغه ؟ قال له عمران : نعم ، قد بلغنى أن رجلا من بنى العيص يبلغه ، ولا أظنه غيرك يا حايد ، قال له : يا عمران فأخبرنى كيف الطريق اليه ؟ فقال له عمران : لست أخبرك بشىء الا أن تجعل لى ما أسألك ٠ قال : وما ذاك يا عمران ؟ قال : اذا رجعت الى وأنا حى أقمت عندى حتى يوحى الله الى بأمره أو يتوفانى الله فتدفننى ٠ قال : ذلك لك على ٠ فقال له : سر كما أنت على هذا البحر فانه ستأتى دابة ترى أخرها ولا ترى أولها ، فلا يهولنك أمرها ، اركبها فانها دابة معادية للشمس ، اذا طلعت أهوت اليها لتلتقمها حتى تحول بينها وبين حجبها ، واذا غربت أهوت اليها لتلتقمها ، فتذهب بك الى جانب البحر ، فسر عليها حتى تنتهى الى النيل ، فسر عليه ، فانك ستبلغ أرضا من حديد جبالها وأشجارها وسهولها من حديد ، فان أنت جزتها وقعت فى أرض من نحاس ، جبالها

---

(١٦) ابن فضل الله العمرى ، مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار (الجزء الأول تحقيق احمد زكى ، القاهرة ١٩٤٢) ، ص ٦٨ — ص ٧١ ٠

(١٧) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٧١ — ص ١٧٤ وقد أوردها المقريزى فى خططه رواية لهذه الاسطورة بقدر من الاختصار ، انظر : الخطط ، ج ١ ، ص ٥٢ ٠ كذلك أوردها كل من السيوطى ، حسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم) ج ٢ ، ص ٣٤٣ — ص ٣٤٦ المنوفى : الفيض المديد ، ورقة ١٠ — ١١ ٠

وأشجارها وسهولها من نحاس ، فان أنت جزتها وقعت فى أرض من فضة جبالهـا وأشجارهـا وسهولها من فضة . فان أنت جزتها وقعت فى أرض من ذهب جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب ، فيها ينتهى اليك علم النيل ٠

« فسار حتى انتهى الى أرض الذهب ، فاذا فيها قبة من ذهب ، لها أربعة أبواب فنظر الى ما ينحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر فى القبة ، ثم ينصرف فى الأبواب الأربعة ٠ فأما ثلاثة فتغيض فى الأرض ، وأما واحد فيسير على وجه الأرض ٠ قال حايد : فيشق على وجه الأرض وهو النيل ٠ فشرب منه واستراح ، وأهوى الى السور ليصعد ، فأتاه ملك فقال له : يا حايد ، قف مكانك ، فقد انتهى اليك علم هذا النيل ، وهذه الجنة والماء ينزل من الجنـة ٠ فقال : أريد أن أنظر ما فى الجنة ٠ فقال له : انك لن تستطيع دخولها اليوم يا حايد ، قال : فأى شىء هذا الذى أرى ؟ فقال : هذا الفلك الذى تدور فيه الشمس والقمر وهو شبه الرحى ، قال انى أريد أن أركبه ، فأدور فيه (فقال بعض العلمـاء انه ركبـه حتى دار الدنيـا ، وقال بعضهم لم يركبـه) فقال له : يا حايد انه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئا من الدنيا ، فانه لا ينبغى لشىء من الجنة أن يؤثر عليه شىء من الدنيا ، فان فعلت بقى معك ما بقيت ٠

« فبينما هو كذلك واقف اذ نزل عنقود من عنب فيه ثلاثة أصناف : صنف لونه كالزبرجد الأخضر ، وصـنف لـونه كالياقـوت الأحمر ، وصنف لونه كاللؤلؤ الأبيض ٠ ثم قال : يا حايد أما أن هذا من حصرم الجنة وليس من طيب عنبها فارجع يا حايد فقد أنتهى اليك علم هذا النيل ٠ فقال : هـذه الثلاثـة التى تغيض فى الأرض ما هى ؟ قال : أحدهـا الفرات والآخر دجلـة ، والآخر جيحان ، فارجع ٠

« فرجع حتى أنتهى الى الدابة التى ركبها ، فركبها ، فلما أهوت الشمس لتغرب قذفت به من جانب البحر ، فأقبل حتى أتى عمران ، فوجده ميتا فدفنه وأقام على قبره ثلاثة أيام ٠ فأقبل عليه شيخ مشبه بالناس ، أغر من السجود(١٨) ، فسلم عليه وقال : يا حايد ، ما انتهى اليك من علم هذا النيل ؟ فأخبره ، فقال له : هكذا نجده فى الكتب ٠ ثم أخرج بعض التفاح ، وقال فى عينيه : ألا تأكل منه ؟ قال معى رزق قد أعطيته من الجنة ، ونهيت ألا أوثر عليه شيئا من الدنيا ٠ قال : صدقت يا حايد ، ولا ينبغى لشىء من الجنة أن يؤثر عليه الا بشىء من الجنة ، وهل رأيت فى الدنيا مثل هذا التفاح ؟ انما أنبت لعمران فى الأرض ، وليست فى الدنيا وانما هذه الشجرة من الجنة ، أخرجها الله تعالى لعمران يأكل منها تفاحة ، فعضها ، فلما عضها عض يده ٠ قال له : أتعرفه ؟ (يقصد التفاح) هو الذى أخرج أباك من الجنة ٠ أما انك لو سلمت هذا الذى كان معك لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفد ٠ ثم أقبل حايد حتى دخل مصر ، فأخبرهم بهذا الخبر ٠ ثم مات حايد بأرض مصر » ٠

هذه القصة الأسطورية تعكس التصور الشعبى لمنطقة منابع النيل التى جعلوها جزءا من الجنة ٠
والحوار المثير بين أبطال هذه القصة يوضح لنا أبعاد الاحترام والحب الذى حمله الوجدان الشعبى لنهر النيـل قـوام الحيـاة المصرية ومصـدر استمرارها ٠ ومن المهم أن نشير الى أن هذا التراث الاسطورى المتعلق بنهر النيل لم يكن وليد الفترة التى اتخذت فيها مصر ثقافتها العربية واعتنقت الدين الاسلامى ، ولكنه استمرار لموروث شعبى تناقلته الأجيال عبر تاريخ مصر ٠ وهذا الموروث الشـعبى يخلط بين أسـاطير مصريـة قديمـة ، وتصورات شائعة عن الجنة وثمارها ، وبين مفهوم المعرفة المحرمة التى تربط بين التفاحة وخروج آدم من الجنة ٠ وهكذا ، فان التصـور الشعبى عن منطقة منابع نهر النيل ، كما اتضح من نصوص الأساطير العربية ، كان فى حقيقته نتاجا لخيال المصريين ووجدانهم بسـبب العجز عن معرفـة الحقائق الجغرافيـة حـول منطقة أعالى نهر النيل

(١٨) بجبهته غرة من أثر السجود ٠

ومنابعه • ومن ناحية أخرى ، كانت هذه الأساطير نوعا من الموروث الشعبى المصرى حول النيل ، والذى ظل موضوعا للتداول الشفوى والمكتوب طوال عصور التاريخ المصرى ، وان جرت عليه بعض التحويرات والتعديلات بحيث يتوافق مع التطورات الاجتماعية والثقافية ، وبحيث يلبى الحاجة الاجتماعية والثقافية لأبناء هذا المجتمع • وقد حرص الذين كتبوا عن « فضائل مصر » ، فى المصادر التاريخية والجغرافية العربية ، على أن يجمعوا هذا التراث الشعبى ويدونوه فى كتبهم باعتباره نوعا من الحقائق المسلم بها •

واذا كان المجرى الأعلى لنهر النيل ومنطقة المنابع قد احتلا هذه المكانة فى نصوص الأساطير العربية ، فان فيضان النهر السنوى قد أثار اهتمام كل من كتبوا عن « فضائل مصر » وتاريخها وجغرافيتها من المؤلفين العرب • وكان الفيضان وأسبابه مرتعا لخيال هؤلاء وأولئك جميعا ومجالا لتخمينهم • وقد اعتمدوا فى هذا المجال على ما نقلوه من كتب القدماء ، وما جمعوه من الموروث الشعبى المتداول • بيد أن بعضهم اقترب من الحقيقة ، أو كاد • فقد ذكر بعضهم أن سبب الزيادة نزول الأمطار فوق جبال الحبشة « ••• فيأتى مددها الى مصر صيفا ••• » ، ولكن البعض تصور أن رياح الشمال تهب فترتفع مياه البحر المتوسط لتحجز مياه النيل حتى يفيض ويروى البلاد ، ثم تهب رياح الجنوب لتجعل مياه النيل تصب فى البحر المتوسط (١٩) كما ذكر البعض أن زيادة نهر النيل زمن الفيضان من عيون على شاطئيه « ••• رآها من سافر ، ولحق بأعاليه ••• » (٢٠) كما أن كتابات أولئك المؤلفين حاولت اكساب النيل طابع القدسية فى هذا الصدد أيضا ، فقد ذكر بعضهم أن الله سبحانه وتعالى يأمر كل الأنهار والعيون أن تمد نهر النيل بمياهها وقت الفيضان ، فاذا اكتفى الناس برى أراضيهم وزراعاتهم ، أمر الله النيل أن يعود كما كان (٢١) وربما يكون هذا التصور قد رسخ فى أذهان الناس آنذاك بسبب ما لاحظوه من أن النيل كان يزيد فى فصل الصيف ، أى فى الوقت الذى تنقص فيه مياه سائر الأنهار التى يعرفونها •

وعن محاولات كشف منابع النيل بعد الفتح الاسلامى لمصر ، أورد المؤرخون قصة مؤداها أن بعض الخلفاء أرسل عدة رجال لكشف منابع نهر النيل ، ولما وصلت هذه المجموعة الى جبل القمر صعد أولهم الى أعلاه حيث ضحك وصفق ثم مضى ولم يعد • وصعد رجل آخر ففعل مثل الأول ، ثم صعد رجل ثالث وربطه رفاقه بحبل جعلوه معهم حتى لا يمضى مثل سابقيه ، فخرس ومات من ساعته (٢٢) • كما تذكر قصة أخرى أن السلطان « الصالح نجم الدين أيوب » أراد أن يعرف أصل النيل ، ومن أين ينبع ، فأمر بشراء عبيد صغار من الزنوج ، وأمر بأن يتولى رعايتهم وتعليمهم صيادو السمك والتجار حتى يتعلموا صنعة البحر وصيد السمك ، ليكون لهم غذاء فى رحلتهم الى منطقة منابع نهر النيل ، فاذا مهروا فى ذلك يتم صنع مراكب لهم • بحجم صغير لكى يركبوها ويأتوه بخبر النيل • ولكن تلك المحاولة لم يقدر لها النجاح (٢٣) •

هاتان القصتان توضحان مدى الاهتمام الذى استحوذ على المصريين لمعرفة منطقة منابع نهر النيل • وعلى الرغم من الطابع الأسطورى الذى يغلف القصة الأولى ، فان القصة الثانية يمكن أن تكون قصة صحيحة • لقد ظلت « مسألة النيل » أو « سر النيل » مغلقة أمام الشعب الذى ارتبطت حياته ، وجودا وعدما ، بنهر النيل بسبب الأحراش الكثيفة والغابات الموحشة والحيوانات المفترسة التى حالت دون الكشف الحقيقى لمنطقة

---

(١٩) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٥٨ ، ابن ظهيرة الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ ـ ص ١٦٥ ، السيوطى ، الكلام على النيل ، ورقة ٢٤ ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ، ص ٣٤٨ •

(٢٠) الكتبى ، مباهج الفكر ، ج ١ ، ورقة ٨٥ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٥ ، المقريزى ، الخطط ، ج ١ ص ٥٨ •

(٢١) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ص ٤٩ ـ ص ٥٠ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٩ •

(٢٢) المحلى ، مبدأ النيل على التحرير ، ورقة ٢ ـ ٣ •

(٢٣) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ •

منابع النيل ومجراه الأعلى فى ذلك الزمان • وكان طبيعيا أن يلجأ الخيال الشعبى الى الأسطورة لتعويض هذا النقص فى معلوماته عن نهر النيل • لقد رفضت العقلية الشعبية فكرة الاعتراف بالجهل فيما يتعلق بنهر النيل الذى قامت حوله حياة شعب بأكمله • ولأن الوجدان الشعبى فى مصر العربية الاسلامية كان ما يزال يحمل أصداء الألوهية والقدسية التى أضفاها المصريون القدماء على نيلهم الحبيب ، فان الكتابات العربية عن النيل ربطت النهر بالجنة على النحو الذى جعله يحتفظ بمكانته السامية بين أنهار الدنيا •

واذا كان نهر النيل قد حظى بنصيب موفور فى الأساطير العربية ، فانه احتل مكانة مهمة فى القصص الدينى الذى رواه المفسرون وغيرهم • واللافت للنظر أن هناك محاولة ثابتة ومستمرة من جانب المؤرخين والجغرافيين العرب للربط بين نهر النيل والقصص الدينى ، سواء كانت تلك القصص واردة فى تفسير القرآن الكريم أو فى الأحاديث المنسوبة الى النبى عليه الصلاة والسلام ، أو ضمن المأثور عن الصحابة والسلف الصالح •

فقد اهتم الكتاب العرب ببيان أنه لم يرد اسم نهر سوى نهر النيل فى القرآن الكريم • فقد جاء ذكره فى قوله تعالى « وأوحينا الى أم موسى أن أرضعيه ، فاذا خفت عليه فألقيه فى اليم ، ولا تخافى ولا تحزنى انا رادوه اليك ، وجاعلوه من المرسلين » (٢٤) ويقول المفسرون أن اليم هنا (أى البحر) هو نهر النيل • وفى قوله تعالى حكاية عن فرعون « ••• أليس لى ملك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى » ، وقد فسر بعض المفسرين هذه الآية الكريمة بأن أرض مصر أيام فرعون كانت عامرة بالقناطر والجسور بتدبير وتقدير ، حتى أن الماء يجرى تحت منازلهم وأقبيتها فيحبسونه كيف شاؤوا ، ويطلقونه كيف شاؤوا • كذلك ورد ذكر نهر النيل فى قوله تعالى « فأخرجناهم من جنات وعيون ، وكنوز ومقام كريم » (٢٥) وتفسير هذه الآية فى رأى المفسرين أن الجنان كانت بأرض مصر بحافتى النيل من أوله الى آخره فى الجانبين جميعا ما بين أسوان الى رشيد (٢٦) • وقد فسر البعض قوله تعالى اخبارا عن فرعون الذى حدد لموسى عليه السلام موعدا للاجتماع • « قال موعدكم يوم الزينة ، وأن يحشر الناس ضحى » (٢٧) بأنه يعنى الاحتفال بوفاء النيل وكسر الخليج ، اذ جرت عادة المصريين على الاجتماع للاحتفال بوفاء النهر فى مثل هذا الوقت من النهار (٢٨) •

كذلك امتلأت المؤلفات المعاصرة بأحاديث كثيرة منسوبة الى الرسول عليه الصلاة والسلام تنسب نهر النيل الى أنهار الجنة ، وتضفى عليه صفة القدسية ، وتخلع عليه صفة الايمان (٢٩) ومن طبيعة الأمور أن النهر الذى كان الها فى عصور الوثنية (حابى) لا يمكن أن يحتفظ بألوهيته فى ظل الاسلام دين التوحيد ، ولكن أهمية نهر النيل فى حياة البلاد وساكنيها جعلت النهر يحتفظ ببعض من صفات القدسية فى وجدانهم وفى آدابهم ، فهو من أنهار الجنة ، وسيد الأنهار ، وهو النهر المؤمن فى الأحاديث التى نسبت الى الرسول عليه الصلاة والسلام والسلف الصالح • وقد نسب الى النبى قوله فى حديث المعراج « ••• ثم رفعت لى سدرة المنتهى فاذا نبقها مثل قلال هجر ، واذا ورقها مثل آذان الفيلة • قلت : ما هذا يا جبريل ؟ قال : هذه سدرة المنتهى ،

---

(٢٤) سورة القصص ، آية ٧ •

(٢٥) سورة الشعراء ، آية ٥٧ ـ ٥٨ •

(٢٦) السيوطى ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ ـ ص ٣٤١ ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ ، ١٤ ، كوكب الروضة ، ورقة ٤٩ •

(٢٧) سورة طه ، آية ٥٩ •

(٢٨) النويرى ، نهاية الأرب ، جـ ١ ، ص ٢٦٤ ، المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٦٠ ، الكتبى ، مباهج الفكر ، جـ ١ ، ورقة ٨٦ •

(٢٩) الحجازى ، نيل الرائد فى النيل الزائد ، ورقة ٨ ، السيوطى ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ ـ ١٩ ، المحلى ، مبدأ النيل ، ورقة ٧ ـ ٩ •

واذا أربعةأنهار ، نهران ظاهران ونهران باطنان. قلت ما هذا يا جبريل ؟ قال : أما الباطنان فنهران فى الجنـــة ، وأما الظـــاهران فهمـــا النيـــل والفرات ... » (٣٠) .

ونقل المقريزى فى خططه ما جاء فى كتـــاب غريب الحديث لابن قتيبة فى حديثه عليه الصلاة والسلام : « نهران مؤمنان ، ونهران كافران ، أما المؤمنان فالنيل والفرات وأما الكافران فدجلة ونهر بلخ » . وتفسير ذلك ، فى رأيهم ، أن النيل والفرات لأنهما يفيضان على الأرض ، ويسقيان الحرث والشجر بـلا تعب فى ذلك ولا مؤونة ، وجعل نهـر دجلة ونهر بلـخ كافرين لأنهمـا لا يفيضان على الأرض ولا يسقيان الا شيئا قليلا ، وذلك القليل بتعب ومؤونة . فهذان فى الخير والنفع كالمؤمنين وهـذان فى قلة الخـير والنفع كالكافرين (٣١) . وورد فى الأحاديث المنسوبة الى النبى أيضا أن جبريل عليه السلام نزل بالنيل والفرات على جناحيه « .... فكان النيـــل على جناحـه الأيسر ، والفرات على جناحه الأيمن . وقال بعض الفضلاء ان هذا يدل على أن ماء النيل أخف من ماء الفرات ، لأن الشىء الثقيل من عادته أن يحمل على الجانب الأيمن والخفيف على الجانب الأيسر ، وكون جبريل حمل النيل على جناحه الأيسر دليل خفته ... » (٣٢) .

ويضيق بنا المقام عن تتبع كل الأحاديث التى نسبت الى الرسول صلى الله عليه وسلم فى هذا الصدد ، ولكن هذه الأحاديث تعكس أمرا مهما يتعلق بموقف الوجدان المصرى من نهر النيل ، ومدى مكانة النهر فى العقلية الشعبية وعواطف الناس التى تتعلق بالنهر الخالد . وقد انعكس هذا الموقف الوجدانى الشعبى فى الأدبيات العربية التى كتبت حـول مصر ونيلهـــا . وقـد حاول المؤرخون والجغرافيون العرب اضفاء صفة القداسة والايمان على النيل ، فقد تصوروه يجرى بوحى من الله ويعود بوحى منه سبحانه وتعالى ، وهو فى نظرهم ، وفى كتاباتهم ، سيد الأنهار الذى سخر الله له كل الأنهـــار لتمده بمائهـــا وقت زيادته . كذلك فان الأدبيات العربية صـورت النهر فى صورة النهر المؤمن ، كما جعله البعض نهر الخمر لدى أهل الجنة (٣٣) .

وتروى احدى القصص الدينية أنه لما خلق الله آدم عليه الســلام مثل له الدنيــا ، مشرقهـــا ومغربها ، وسهولها وجبالهـــــا ، وأنهـــارها وأبحارها ، وبناءها وخرابها ، ومن يسكنها من الأمم ومن يملكها من الملوك ، فلما رأى مصر رأى أرضا سهلة ذات نهر جار مادته من الجنة تنحدر فيه البركة وتمزجه الرحمة فدعا للنيل بالبركة ، ودعا فى أرضه ، وبارك على نيلها وجبلها سبع مرات (٣٤) .

كما تحكى قصة أخرى أن النيل هبط فى زمن فرعون ، وطلب الناس منه أن يجريه لهم ، ولكنه ردهم بحجة عدم رضائه عنهم وغضبه عليهم . ولما هددوه باتخاذ اله غيره خر ساجدا لله تعالى ، وألصق خده بالأرض ، وأخذ يتذلل الى الله تعالى أن يجرى النيل ، فأجراه كما لم يجر من قبل . فخرج فرعون الى قومه وقال لهم : انى أجريت لكم النيل فخروا له ساجدين . وجاءه جبريل وسأله عن جزاء عبد كان عنده وائتمنه ، ولكن العبد خان الأمانة ، فقال فرعون ان جزاء هذا العبد أن يغرق فى بحر القلزم ، وحصل منه جبريل على كتاب بذلك . فلما كان يوم البحر (أى اليوم الذى غرق فيه فرعون وجنوده فى مياه البحر

---

(٣٠) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥٠ ، الكتبى ، مباهج الفكر ، جـ ١ ، ورقة ٨٤ . النويرى ، نهاية الأرب ، جـ ١ ، ص ٢٦٣ ، المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ٩ .

(٣١) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٤٩ ـ ص ٥٠ .

(٣٢) محمد بن احمد بن الأخوة ، معالم القربة فى احكام الحسبة (كمبردج ١٩٣٧م) ، ص ٢٣٩ ـ ص ٢٤٠ .

(٣٣) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٤٩ ، الســيوطى ، كوكب الروضة ، ورقة ٥٠ ـ ٥١ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٠٧ ، الحجازى ، نيل الرائد ، ورقة ٨ ـ ٩ ، المنـوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ١٢ .

(٣٤) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ٥٠ ـ ص ٥١ .

حين خرجوا يطاردون موسى وقومه) ، جاء جبريل بالكتاب وقال لفرعون : خذ هذا ما حكمت به على نفسك » (٣٥) •

واسهب المؤرخون والجغرافيون وكتاب الفضائل فى وصف الأسماك والحيوانات المائية التى تعيش فى نهر النيل ، واعتبروا بعضها من العجائب • ومن هذه الحيوانات المائية التمساح الذى اعتقدوا أنه لا يوجد سوى فى نهر النيل ونهر مهران ، وكان ذلك دليــلا ، فى رأيهم ، على أن النهرين يخرجان من‌منبع واحد قرب الجنة الأرضية • كما تحدثوا فى كتاباتهم عن السقنقور الذى وصفوه بأنه حيوان مــائى يتواجد فى منطقة أســـوان والنوبة ، وهو شبيه بالتمساح ومن نسله اذا وضعه فى الماء صار تمساحا ، فاذا اتجه الى البر صار سقنقورا • ومن بين أسماك النيل التى ذكرها أولئك الكتاب سمكة اسمها « الرعادة » تصيب من يلمسها بالرعشة ولذلك يعمد الصيادون الى اخراجها من شباكهم فور صيدها •

ومن الكائنات المائية التى دارت حولها خرافاتهم وأساطيرهم سمكة زعموا أنهــا تعيش فى نهر النيل ، وهى شبيهة بانسان ذى لحية طويلة ، وأطلقوا على تلك السمكة المزعومة اسم « شيخ البحر » • وتقول الكتابات التى تناولتها انهــا سمكة مشئومة اذا ظهرت فى مكان أعقب ظهورها القحط ، والموت ، والفتن « وقيل ان دميـــاط ما تنكب حتى يظهر عندها ••• » (٣٦) •

هكذا رأينا فى الصفحات السابقة أن مكانة نهر النيل فى الوجدان المصرى كانت سامية بالقدر الذى جعله يحظى بمكانة مهمة فى الأســـاطير العربية ، والقصـــص الدينى ، وغـير ذلك من الأدبيات العربية التى جعلت من مصر ونيلهــا موضوعا لها •

هذه المكانة السامية للنيل فى الأدبيات العربية تعكس ، فى رأينا ، الموقف الشعبى من نهر النيل الذى عاش المصريون بفضله يشربون مياهه ، ويروون زروعهم ويســقون حيواناتهــم • ومن البديهى أن نهر النيل سبب الوجود المصرى ، اذ أن النهر جعل من الممــكن وجــود ذلك المجتمع البشرى الكثيف وسط صحراوات شمال شرق أفريقيــا وجنوب غرب آســيا ، وعوض النقص الصارخ فى كمية الأمطار التى تسقط فوق هذه الصحراوات بتوفير مصدر دائم للرى • ومن ثم كانت الحضارة المصرية فى شتى مراحلها حضارة زراعية نهرية تحيط بها الصحراء عن شرق وعن غرب ، ويحدهم البحر المتوسط شمالا ، على حين كانت أدغال أفريقيا المدارية تمثل حدود وادى النيل جنوبا • وقد يسر هذا للمصريين قدرا من الاستقرار والثراء النسبى طوال مراحل تاريخهم الطويل •

وقد أدرك الوجدان الشعبى هـــذه الحقــائق وعايشها منذ فجر التاريــخ المصرى على نحــو ما تكشفه الأساطير الفرعونية ، وعندما تحولت مصر الى مجتمع مسلم دينا ، عربى ثقافة وانتماء ، تسربت مظاهر تقديس النيل وتبجيله فى أشكال جديدة توافق ثقافة المجتمع فى طورهــا العربى الاســلامى • وهكــذا جاءت الأساطير والقصص الدينى ، والخرافات لتصنع نسيجا نرى فيه بعض تفاصيل الموقف الشعبى تجاه النهر الذى قامت عليه حياة المصريين ونشاطهم الاجتماعى •



---

(٣٥) السيوطى ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ ــ ص ٣٤١ •

(٣٦) السيوطى ، كوكب الروضة ، ورقة ٧١ ــ ٧٤ ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٦٩ ــ ص ٧٤ ، المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ١٩ ــ ٢٤ •



عبد العزيز رفعت

١ – يا سَامِع القُولْ . اسِمَعْ على راجِـلْ كَانْ تَـاجِرْ شَهيرْ بمصْر

٢ – وزَوْجِتَهْ بِنتْ عَمّه طَالبا لُه العُلا والنَصْر

٣ – بدُه يزُورْ النبى ، ويأدّى الفَريَضْه فُ البيت

٤ – زَوْجِتُهْ بِنتْ عَمّه قَالِتْ له : خُدْنِى يا بَطلْ ويّاكْ

٥ – اللِى عَملْ خيرْ . . على طُرقْ الهُدَى عدَّى

٦ – واللِى عَملْ شر . . غِرقْ لم عدَّى

٧ – قَطعوُا البَاسَبوُرطَات وِكَانُوا ع النَبىِ ناوِيِينْ

٨ – طِلعِتْ عَليهُم قَافْلِة عَرب ، خَدِتْ مالِهم مِنهُمْ

٩ – بَكَتْ الشَرِيفه وقَالتْ : آه يارَاجِلىْ

---

* الراوى يوسف ابراهيم حسن ـ أبيح ـ كفر الزيات ـ ١٩٨٥ م
ـ متابعات للنص فى مدينة السويس ١٩٨٥ م
ـ متابعات للنص فى مدينة بلطيم ، البرلس ١٩٨٥ م

١ - الغليون نوع من السفن الحربية الكبيرة وهو فى الأسبانية جاليون Galeon وفى الفرنسية جاليون Galion وفى الايطالية جاليونه Galeone وفى التركية عن أحدى هذه اللغات الأوربية وكان الأسبان يحملون فى الغلايين الذهب والفضة والبضائع النفيسة من مستعمراتهم ، وقد صنع العثمانيون الغلايين لأول مرة فى عهد بايزيد الثانى وبلغ عددها فى ذلك الوقت ألفى غليون ، وفى منتصف القرن السابع عشر نشأت فى الترسانة العثمانية باستانبول طائفة جديدة للعاملين بالغلايين هى طائفة الغليونية ، وربطت الرواتب الوافية لقبطانها وأغاها وجاويشها ومدفعييها لمزيد من التفاصيل راجع د . أحمد السعيد سليمان تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ـ باب الغين ـ ص ١٥٥ - ١٥٦ دار المعارف ـ ١٩٧٩ م

١٠ - يادَهر ميّالْ مَا راحْ مَالنَا ، وايه الرأى ياراجَلى ؟

١١ - أَتُمْ عَلىْ مُنى لَقُمْ وَاحِدْ بَنّا

١٢ - قَال لُهُ : السلامُو عَليكُمْ يَاعَمْ يابَنّا

١٣ - قَالْ لُه : عَليكُو السَلامُ يَابُو وَجه مِنْ الجَنهْ

١٤ - قَالْ لُه : مَنْلاَقِيش عِندَكْ شُغْلَه نِستَقَامْ مِنْهَا

١٥ - قَالُ لُه : والله يا ابَنِى مَا عِنْدِى غِيرْ صَنَفُ الحجَـرْ والدِبشْ

١٦ - وِانْتَ يـا شَريفْ لابِسْ حَـرِيرْ خَـاصْ مِنْ أحَسَنْ حَرير يا شَريفْ

١٧ - قَالْ لُه : إنْ مَالْ عَليكْ الزَمَانْ . . مَيِّلْ عَلى زِنْدَكَ

١٨ - وَانا أعَمِلْ ايهْ فى زَمَانِىْ . . دَه المِعَانْدِنِىْ

١٩ - وما دَامْ زَمَانِى مِعَانِدْنِى . . مَلِيشْ جِدَاهْ سُؤالْ

٢٠ - الشَريفْ شَالْ حَجَرْ ، وتَانِى حَجَرْ يامُسْتَمِعِينْ

٢١ - افِتَكرْ العِزْ . . قَامِتْ دَمُعِتُهسالِتْ

٢٢ - وِقِعْ عَلىْ الأرَضْ . . قَامِتْ الجُمجُمَهْ طَارِتْ

٢٣ - بَكَتْ الشَرِيفَهْ وقَالِتْ : آه ياراَجْلى

٢٤ - يادَهر مَيّالْ . . مَاخَدتْ العَزِيزْ رَاجَلِى

٢٥ - يَاأَهَلْ مُنى حِنُّوا عَلَىْ الغَريبْ وشِيْلُوه

٢٦ - جَابُو لُهْ حَريرْ خَاصْ مِنْ أحْسَنْ حَرِير لَفّوُه

٢٧ - وِبَنُو لُه مَنَامَهْ عَلشَانْ زُوَّارْ النَبِى يِزُوْرُوْه

٢٨ - الشَـرِيفَهْ يـا مُسْتَمِعـينْ . . كَـانِتْ حِبْلَهْ فى تَمَنْيَـه

وطَالعَهْ فِ التَاسِعْ

٢٩ - وِلِدتْ وَلَدْ . . وِسَمّوه العَرَبْ دَا غَرِيبْ

٣ - بتضْـرَبْ بِعيْنَهـا لَقَتْ غَليـوُنْ فِي وِسِطْ البُحـورْ مَاشِي (١)

٣١ - قَـالِتْ لُه : والنَبِي يَـا عَمْ يَارِيِّسْ تَـاخُدْنِي مَعَـاكْ لِوَجه الله

٣٢ - قَالْ لهَا : تَعَالِيْ يَاصَبِيَه يامْ العِيوُن السُودْ

٣٣ - يَالِلى عَلشَانِكْ العِسِيرْ بيهوُنْ

٣٤ - جهْ فِ نُصْ اللِيلْ وقَالْ لَها : قُومِيْ يَاصَبيهْ حِلِّى

٣٥ - قَالِتْ لُه : أنا الشَرِيفَهْ أشَرَفُ كُلْ مَا حِلّى

٣٦ - أموُتْ غَرِيقَهْ ولا أجِيْبش العَارْ لِمحَلّى

٣٧ - عَادُ عَلِيها السُؤ الْ وقَالْ لهَا : قُومِيْ ياصبيه حِلّى

٣٨ - قَالِتْ لُه : أنا مَعَايَا وَلَدْ لو شُفْتَهُ تِعْتقِنى لِوجَهْ الله

٣٩ - خَدْ مِنْهَا الوَلْد عَلىْ احِتِسَابْ يِشُـوفُه . . ف قَـرارِ البُحرِ وِرَمَاهْ

٤٠ - رَبِّنا شَخّص لُه مَلِكِينْ حَفَظُوه وِسَقُوه اللَبن ع المَاءْ

٤١ - عَادْ عَلِيَها السُؤَالْ وقَالْ لهَا : قُومِي يا صبيهْ حِلّى

٤٢ - الشَرِيفَهْ طَلبِتْ الغِرقْ وقَالِت : الغرق يَاربْ

٤٣ - سَفِينَة المَلْعُونْ فِىْ وِسطْ البحُور غِرقِتْ

٤٤ - وَربِّنَا شَخّصْ لِهَا مَلِكِينْ حَفَظُوْهَا كَما حَفَظَوا الوَلَدْ ع المَاءْ

٤٥ - بِتُضَربُ بِعْينهَا لَقْت غَليوُنْ ف وِسطْ البحُور مَاشِىْ

٤٦ - قَالِتْ لُه : انْتَ دنّتَـكْ يازِنَـاوِىْ فِىْ وِسطْ البحُورْ

رابطْ لى

٤٧ - قَالْ لَهَا : يَاسِتِ أنَا مُش الزنَاوى

٤٨ - دانَا مَعَايْا وَلَدْ . . إيَاكْ يكُونْ ف البِزَازْ لِبَانْ

٤٩ - خَدِتْ مِنه الوَلَدْ وقَالِتْ لُه : دَا الوَلَدْ وَلَدِى

٥٠ - إحِنَا يَاعَم يَاريِّسْ بِيْنّا وبين السويس ياما

٥١ - قال لها : ياست داحنا بينا وبين السويس سَفَرْ شهَرينْ وزْيَادَهْ

٥٢ - قَالِتْ لُه : قِيدْ الكِشَافَاتْ . . ومسِّكْنِى أنَا الدَفّهْ

٥٣ - قَادْ الكشَافَاتْ ، ومِسْكِتْ الشَرِيفَهْ الدَّفه

٥٤ - سَفَرْ شَهْرينْ يَامُسْتَمِعينْ جَابْتُه الشَرِيفَه ف سَاعَهْ

٥٥ - عشَانْ عُمْر الوَلَدْ كَانْ مِتْحَدِدْ فى هَذِى السَاعَهْ

٥٦ - بَكَتْ الشَريفَه وقَالِتْ : آه يَا رَاجْلِى

٥٧ - يَادَهرْ مَيَالْ مَا خَدِتْ رَاجْلِى وتَمّتْ بيكْ يَاوَلَدِى

٥٨ - يَااهْلِ السِويسْ حِنُّوا عَلَىْ الغَرِيبْ وشِيلُوهْ

٥٩ - جَابُو لُهْ حَرِيرْ خَاصْ مِنْ أَحْسَنْ حَرِيرْ لَفّوه

٦٠ - جُمْ يحُطُوه فِىْ النَعشْ . . بيبْصُوا مَا لقُوهْ

٦١ - بِيبْصُوا بَرَهْ اَلبَلَدْ . . لَقُوا جَامِعْ مِبيَّضْ بِجْنينَهْ

٦٢ - قَالِتْ العَرَبْ : دَا شىء عَجَبْ وعَجِيب

٦٣ - آدى سَبَبْ مَا سموُّه . . يَا حَامِىْ السِويسْ يَا غَرِيبْ



اضاءة على جوانب النص : ـ

وفقا لبعض الاعتبارات الموضوعية ، **يمكننا تقسيم النص الذى بين أيدينا الى خمس شرائح ،** تؤسس الشريحة الأولى (١ ـ ٦) **للاستقرار والحب فيما بين الزوجين ،** كما تؤسس للنزعة الدينية الخالصة التى تعد بمثابة المفتاح للنص ككل .

أما الشريحة الثانية (٧ ـ ٢٧) فهى تؤسس **لمصداقية النزعة الدينية ،** والخروج لتلبية واشباع الرغبة المتولدة عنها ، واخضاع هذه التجربة فى نهاية تلك الشريحة لقوة الموت الفاجعة .

أما الشريحة الثالثة (٢٨ ـ ٤٤) فتؤسس **للرغبة فى الحياة وبعثها من جديد** فى عملية الولادة ، ثم الخطر الذى يتهدد رحلة العودة والنجاة منه .

أما الشريحة الرابعة (٤٥ ـ ٥٥) فهى التى **تؤسس للعودة ،** وتنتهى بالتكريس لقضية الموت الحتمية « موت الطفل » .

وتأتى الشريحة الخامسة والأخيرة (٥٦ ـ ٦٣) كشريحة تفسيرية لاطلاق لقب « **حامى السويس** » على سيدى الغريب رضى الله عنه وأرضاه ، وكل ذلك يتم من خلال ارتباطات ضدية ثنائية تتخلل النص ككل (استقرار ـ خروج/حركة ـ ثبات/ موت ـ حياة / يابسة ـ بحر / أمل ـ يأس / ذكر ـ أنثى / رجل ـ طفل / خير ـ شرير .... الخ) .

١ ـ ١

تبدأ الشريحة الأولى ١ ـ ٦ « والنص ككل » بنداء وفعل أمر يكتسحان الزمن الماضى ويضعانا مباشرة أمام حاضر القص نفسه ، لا بقصد العلم به فحسب ، وانما بقصد تمثله ، واستخلاص العظة والعبرة منه أيضا ، وذلك فى سياق حكائى تقليدى يذكرنا بالافتتاحية الشهيرة للحكايات الشعبية « **كان ياما كان** » **فى محاولة لتعمية الوجود الزمنى للنص أو الغائه** مما يتيح له صلاحية مستمرة ، ويلفت النظر فى هذا السياق أنه متوجه الى متلق ما ، فما أن يتشكل هذا التعبير الندائى الآمر حتى تفاجئنا « كان » بدلالتها على الماضى متلوة بكلمة « شهير » وهى كلمة ذات ايحاءات عديدة ومتباينة ، غير أن النص يضعها فى اطارها المقصود فيما بعد ، وكأنه يهيئنا بذلك ـ منذ اللحظات الأولى ـ للتناقضات والتوازنات التى ستتم داخله ، ثم تأتى الشطرة التالية لتطلعنا على قوة الحب العظيمة بين الزوجين حاملة فى طياتها جذوة المناخ الدينى الذى يكتنف علاقتهما الزوجية ، ويؤكد هذا الاستنتاج الشطرتان الثالثة والرابعة ، والشطرة الثالثة بحفولها بفعلى المضارعة « يزور ـ يؤدى » تتفق مع حاضر القص فى الشطرة الأولى وتحاصر الزوج ضمن دائرة الرغبة القائمة فى حضور معنوى دائم ، كما أن فعل الطلب الراجى للزوجة

فى الشطرة الرابعة « خدنى يا بطل وياك » يناغم بين الحب والرغبة على صعيد العلاقة الزوجية والنزعة الدينية فى آن واحد ، حتى ليصعب التفريق بينهما فى أولوية الحضور أو الصلاحية المنطقية ، ثم تنتهى هذه الشريحة باضاءة خاطفة على النص فى صيغة خبرية ، قد تتمثل فى صوت الراوى الذى يقف معلقا على العملية السردية ، وذلك فى الشطرتين الخامسة والسادسة اللتين تحملان مقولة لا زمنية ـ وان كانت ذات صياغة ماضية ـ صالحة لكل الأزمنة ، ومدعومة فى الوقت ذاته بصدق التجربة واليقين الهادىء ٠

على صعيد هذه الشريحة نلمس الاستقرار والحب المتبادل والنزعة الدينية العارمة والمحتدمة فى قلب الزوجين الهانئين ، مهيئة لتحويل التجربة من تجربة داخلية « رغبة » الى تجربة خارجية ، على صعيد الفعل والحركة المتنامية ٠

٢ ـ ١

فى هذه الشريحة ٧ ـ ٢٧ ، تبدأ الحركة السريعة الحادة من الاستقرار والسكون النسبى ، وهى حركة ليست فجائية بالقطع ، اذ تم التمهيد لها فى الشريحة الأولى ٠ بدءا من الشطرة الثالثة ـ وتتجلى هذه الحركة اللاهثة فى ازدحام الشطرات ـ من السابعة حتى الحادية عشرة ـ بمجموعة من الأفعال المتتابعة الآخذة برقاب بعضها البعض ، متآزرة بذلك مع حرارة الرغبة وعنفوانها الطاغى « قطعوا ـ طلعت ـ خدت ـ بكت ـ قالت ـ أتى ـ لقى » هذا التتابع السريع للأفعال لم يغفل التفاصيل الجوهرية ، وان أغفل التفاصيل الأخرى « الثانوية » باعتبارها ليست هدفا فى ذاتها ، أو هى ليست المحور الذى يدور حوله الحدث ، فالنتيجة هنا هى التى تشغل الفنان الشعبى وتفرض أولويتها عليه ، أما التطور بالحدث أو الفعل فى حلقات متصلة تنتهى انتهاء طبيعيا ، فأمر لايرى الفنان الشعبى له أى ضرورة فى السياق ، ولذا فهو يغفله تماما ، تاركا ـ فى الوقت نفسه ـ للمتلقى فرصة المشاركة الذهنية فى تصور مراحل الحدث وتمثلها ، على أننا مانكاد نصل الى الشطرة الثانية عشرة حتى تكف الحركة المندفعة وتتوقف ويبدأ الحوار بين الزوج الذى فقد ماله فى الغربة ، وبين القائم على البناء فى « منى » ، فى هذا الاطار من السكونية الحركية الذى يحتل سبع شطرات متتالية ، والذى يكشف عن قيمة عنصر العمل فى ظل سياق خاص يحتاج لدراسة مستقلة ـ تطرحه لفظة « نستقام » التى تحمل فى طياتها اقامة الأود ، الى جوار الاستقامة والبعد عن طريق الحرام ، وتعزز هذا الطرح الشطرة السابعة عشرة ، والتى تجىء على صيغة شرط تقريرى وطبيعة تعليمية « ان مال عليك الزمان ٠٠ ميل على زندك » ، وكأنما لا يجب أن يعمل المرء طالما هو مكفى الحاجة مقضيها لم يمل عليه الزمن بعد ، وعلى صعيد انفعالى صرف تأتى الشطرتان الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مرسختان للخضوع لحكم الزمان ، والبعد عن اقامة حوار ـ تصورى من طرف واحد ـ معه خوف الوقوع فى المحظور الدينى ، واتساقا مع الروح الايمانى الذى يسود النص ككل ، وذلك فى ظلال شحنة انفعالية مترعة بالأسى داخليا ، ليأتى الموت فى ذروة هذه الشحنة وكأنه استجابة طبيعية لمأساوية الموقف ، والأزمة الحادة الآخذة بناصية الزوج المضطر ، والتى تجسدها حرقة الدمعة السائلة من عينيه ، وزخم التوتر الداخلى العنيف الذى يؤدى الى السقوط المباغت ، لتطير الجمجمة فى حركة دراماتيكية وكأنها مشحونة بالتوتر ذاته ، هنا تبكى الزوجة زوجها الذى اخترمه القضاء ، وتجىء عبارة « آه يا راجلى » محملة بحدة المرارة والفجيعة التى يخلفها موت العائل فى الغربة ، وتتعمق هذه الرؤيا عن طريق اجتلاء مظاهر الرغبة فى الحياة والبحث عن عمل ، ثم تجسيد الانهيار الفاجع لهذه الرغبة أمام الدهر/الموت ، لتصبح لحظة الحياة هى نفسها لحظة النهاية، لحظة البناء هى ذاتها لحظة توقف البناء والمقابلة هنا بين الحياة/البناء ،الموت/ التوقف مقابلة من نوع فنى راق ، نادر المثال ، وكما أن الزوجة سبق لها أن عتبت على الدهر عتابا حادا فى ظلال تجربة الاغارة المريعة لقافلة الأعراب عليهما ، نجدها هنا أيضا تعتب عليه العتاب نفسه ، وتحمله مسئولية الفعل/الموت مباشرة ـ وهو ما سنعود اليه فى سياق آخر ـ ، وكما وجدت فى زوجها العزاء المناسب تجد العزاء أيضا فى صورة اقامة قبر لهذا الزوج يزوره من يزور قبر الرسول

(صلعم) «تحصيل حاصل» ، تجاوبا انسانيا حميمـــا مع رجاء الزوجة المكلومة فى مجاهـل الغربة ، وتأكيدا للتصـــور الدينى لفريضـة الحج من محوها لذنوب من يقوم بتأديتها أو من ينوى تأديتها بصدق ٠

٣ ـ ١

تنبثق هذه الشريحة الثالثة ٢٨ ـ ٤٤ من قلب الموت واليأس صاعدة فى اتجاه الحياة والأمل من جديد ، فى حنين انسانى عميق الى تأكيد الحياة / الولادة فى ذروة الموت/القبور ، وان كنا فى ظلال الزمن المعمى ، والتقنية المكثفة للنص لا نستطيع الجزم بما اذا كانت الزوجة قد حملت بوليـــدها قبل الرحلة أم فى خلالها ٠ المهم أنه فى مفاجأة خبرية تضع الزوجة حملهـا ، غلاما ذكرا يسميه العرب « غريب » ، وهى عادة فى التســـميات لا تزال آثارها باقية حتى وقتنـــا هذا طارحة اشكالية خاصة حول أصـــلها الأول : هل هى انتقلت مع الأعراب الى مصر عند الفتح الاسلامى ، أم أنها عادة فرعونية قديمة فى الأساس ؟ ٠ وعلى الرغم من أهمية هذه الاشكالية ، فان تحليلنا هذا لا يتبناها ، وانما يتبنى الاشكالية التى تطرحها الوحدتان التاليتان (٣٠ ، ٣١) ، وهى تلك المتعلقة بالغليون يمخر عباب البحر ، وحـــديث الزوجة الراجى مع ربانه أن يأخذها معه « لوجـه الله » ، فبدون فهم كلمة « ماشى » فى الوحـدة الأولى من الوحدتين المذكورتين على أنها « قادم » ، يتعذر اخضاع العلاقة فيما بين الوحدتين لمنطق بناء التجربة الذى لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن ، بل باختيار للتفاصـــيل والجزئيات التى تتحد فى بنية التجربة الأساسية ، وتضيف الى غناها وتميزها ، وكلمة « ماشى » لا تؤدى المعنى المشار اليه حتى فى داخل السياق نفسه ، كما لا تبررها أية ضرورة شعرية ٠٠ اذ أن وضـــع كلمة « يهل » مسبوقة بحرف الجر « بـ » بديلا عنها يؤدى الغرض المطلوب ، ولا يخل بالوزن ، اذا ما افترضنا أن الحفاظ على الوزن قاعدة شعبية ، وفى هذا مايلفت النظر الى طبيعة التقنية الشعرية عند الفنان الشعبى ضمن تصورين منطقيين لاثالث لهما ، **أولهما :** أن الزوجة الأم ـ وهى على ما هى فيه ـ لا ينتظر منها أن تعاين بدقة ما اذا كان الغليون قد رسى على الشاطىء أولا ، ثم راح بعد ذلك يشق طريقه الى عرض البحر فأدركته قبل أن يبتعد ، وهنـــا يصـــبح حرف الجر « فى » فى الوحدة الأولى بمعنى « الى » وتجاوز المرحلة الأولى « الرسو على الشــاطىء » فى هـــذه الحالة والتركيز على الثانية يتفق مع لهفـــة الأم فى الرحيل / العودة ، ويتجاوب مع طبيعة التجربة التى تعيشها الزوجة بكل تداخلاتها واثاراتهـــا النفسية ، **وثانيهما** أن تنتفى المرحلة التصورية الأولى استنادا على أن الغليون يســـير بمحاذاة الشاطىء أو قريبا منه ، وتعاينه الأم مدققة بنظرها « بتضرب بعينها » ووفق هذا التصور تصـــبح كلمة « وسط » فى الشطرة نفسها كلمة مجازية ينسحب عليها ما ينسحب على عبـــارة « قامت الجمجمة طارت » ليس أكثر ، وهنا أيضا تتحقق اللهفة المثقلة بآثار التجربة الأليمة ، وظلالهـــا المفجعة ، وعلى أية حال فان الاغراق فى التفاصيل فى هذا الموضع بالذات أو وصفها بمنطقية الواقع من جانب الفنان الشعبى من شأنه أن يذهب بجو الايحاء الذى تثيره هذه التقنية المكثفة ، ويتجاوز حدة التوتر والصراع القائم فى نفس الزوجة / الأم ٠

وكما فاجأنا الفنان الشـــعبى فى الشريحة السابقة ـ بلا مباشرة فجة ـ بوصف وجه الزوج على أنه من الجنة ، وأن ملابسه من أفضل أنواع الحرير الخاص ، كدلالتين رائعتـــين على الثـراء والرفاهية اللذين يتمتع بهما ، نجده أيضا يتخير للدلالة على جمال الزوجة ، الصبا وسواد العينين ، ولا يكتفى بذلك بل يذهب فى تأكيده مذهبـــا أثيرا فيقول على لسان الربان : ان العسير يهون من أجل هذه الصبية الفاتنـــة ، وبرغم أنه فى عرض البحر لا يصبح ثمة معنى للانتظار حتى منتصف الليل لمقارفة الخطيئة ، الا أن هذا الانتظار يجىء تأكيدا لبشاعة الفعل ويصبح الليـــل / الخطيئـــة محورا مركزيا فى رؤية الفنـــان الشعبى لطبيعة القيم الأخلاقية ، ونظام الايمان القيمى ، ويبدأ الصراع بين الحفـاظ على الشرف ومحاولة استلابه ليحتل احدى عشرة وحـــدة غارقة فى التفاصيل التى تزيد حدة التوتر فى الصراع القائم ، دون أن يذكر الفنان الشـــعبى شيئا ولو يسيرا عن قلق الأم على وليدها ، لأن



المعركة هنـــا معركة شرف ، ودائرة الشرف فى المفهوم الشعبى أكثر اتساعا من دائرة الحياة / الموت وتحتويهما فى داخلها ، وعلى مستوى هذه الشريحة نلمس الالحاح الغبى من جانب الربان متمثلا فى التكرار النمطى « قومى يا صبيه حلى » كما نلحظ ذكاء الزوجة واصرارها ولجوئهـــا الى أكثر من وسيلة للحفاظ على شرفها فى وجه هذه الضراوة الغبية المناوئة لرغبتها ٠

٤ ــ ١

تبدأ هذه الشريحة ٤٥ ــ ٥٥ من لحظة مضادة شأنها فى ذلك شأن الشرائح السابقة ، الا أن التضاد فيها من الجلاء والوضوح بحيث لا يتعذر تبينه ، سواء على مستوى الخطاب ، أو على مستوى الفعل ، وتتعاظم أهميتها فى أنها تضع أيدينا على ثنائية محورية يعتمدها هذا النص منذ البدء ، هى ثنائية (العناية الالهية ــ الجزاء الالهى) ،ويتجلى ذلك من خلال الشطرتين رقمى (٥٣ ، ٥٤) فما أن نقرأ الشطرة الأولى فيهما « ســـفر شهرين يا مستمعين ، جابته الشريفه فى ساعه » حتى نعتقد أن هذا الفعل المعجز يتعـــلق بالشريفـــة وبقدراتها الربانية ، غير أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يزول عندما نقرأ الشطرة التالية « علشـــان عمر الولد كان متحدد فى هذى الساعه » ، عندئذ ندرك أن الفعل المعجز لا يتعلق بالأم ، وانما يجىء على يديها متعلقا بالطفل ، وبالتحديد متعلقـــا بساعة ومكان موته فى محور العناية الالهية التى تتولاه منذ ولادته وكأنها تهيؤه لأمر جلل ، وهنا ينبثق لنا بشكل مباغت الفارق بين حفظ الملكين للطفل على الماء وتعهده بالغـــذاء « اللبن » فى الشريحة السابقة ، وبين الفعل نفسه بالنسبة للأم فى الشريحة ذاتها فالطفل لم يفعل شـــيئا على الاطلاق يستحق عليـــه المكافأة أو العقـــاب ، أما الأم فهى فى معرض دفاعها عن شرفها المهدد بالاستلاب ، مع ضيق المخرج ، واصرار الزنيم ، وخفاء الفعل ، تتجه الى الله فى وعى وحضـــور طاغيين بوجوده وقدرته وعلمه ، عنـــدئذ تصبح المكافأة هىالجزاء الالهى المناسب فى صورمتعددة « الانقاذ من الموت ، حفظ الطفل لها ، لقـــاؤها به ، انقاذ شرفها من الاستلاب » ، وبهذه الكثافة فى التقنية الشعرية تنشأ درجة عالية من الحدة

بين صورة اللقاء بالطفل ، وصورة فقده بالموت ، لتتشكل تجربة من نوع جديد للاخفاق والحرمان باتجاه تأكيد الموت وعجز الانسان أمامه ، وبهذه الصورة تصبح الولادة والنسل عاجزين تماما عن منح الاستمرارية والديمومة للانسان ، فى حين تؤكد الشريحة التالية أن هناك ما يمكنه أن يفعل ذلك .

٥ ـ ١

فى هذه الشريحة الخاتمة (٥٦ ـ ٦٣) يبلغ حضور الموت أوج حدته ، اذ يفاجىء الأم بموت طفلها فى سياق الحياة والأمان والعودة الى الوطن ليشكل موقفا أكثر مأساوية من المواقف السابقة ، وفى حركة تكرارية ثلاثية ـ بسبب وجود البنى المتوازية فى النص ، وعلى عادة القصص الشعبى ـ تعتب الأم المفجوعة على الدهر الجائر ، الذى تركها وحيدة لم تعد بعد الى مسقط رأسها (القاهرة / مصر) (٢) ، وكما وجدت الأم فى أهل « منى » خير معين فى الغربة عند موت زوجها ، تجد فى أهل « السويس » المعين نفسه ، عند موت طفلها ، وفى هذا ما يؤكد أن ثمة علاقة جوهرية قائمة بين الحدث (الموت) ، وبين الاستجابة الجمعية الفائقة ، بين نداء الأم ، وبين النتيجة المرتقبة ، وهى نتيجة قد يميل البعض الى التعامل معها على أنها مجرد مبالغة عفوية ، غير أننا نرى أنها محملة بتفاصيل اجتماعية لا يمكن فهمها الا فى السياق العقائدى التاريخى للنص ، فالموت ليس تجربة فردية هنا كما هو فى الثقافة الغربية المعاصرة ، وانما هو تجربة انسانية شاملة ومشتركة بين الانسان وبين الآخرين ، اذ يبدو أن استجابة الأم للموت تتشكل داخل اطار القيم الجماعية والوعى بها ، ومع ذلك تبدو لحظة الخسران وقد شارفت قمتها ، ويأتى العزاء متفقا مع فداحة اللحظة وطبيعة الشخوص التى تعايشها ، ليبلور الرؤية الشعبية للولاية ودلائلها ، فالولاية ـ كما يبدو من النص ـ هى نتيجة اختيار لا نتيجة عمل ، وقد اختارت السماء سيدى « الغريب » لهذا الأمر .. أمر الولاية .. مع أنه لم يزل طفلا نقى الصفحة ، وقد تجلت دلائل هذه الولاية فى معجزتين (الاختفاء من النعش أو الطيران به ، وجود مسجد خارج المدينة لم يكن موجودا من قبل قد استقر به النعش المختفى على ما يوحى به النص) . والاختيار وارد فى النبوة (٣) فلا غضاضة اذن أن يرد فى الولاية وهى أقل مرتبة وأدنى درجة ، أما المعجزات فلا جدال فى أن الفكر الشعبى ينسب منها الى الأولياء الشىء الكثير ، على أنه من الملاحظ فى نهاية هذه الشريحة ـ نهاية النص ـ أنها لم تحسم مصير الأم المضطربة بالأسى والحزن كما أنها لم تعد بالنص الى نقطة انطلاقه الأولى (القاهرة ـ الاستقرار) ، وفى هذا ما يمنح النص امتدادا زمنيا غائيا بحيث يقبل اضافة وحدات جديدة تملك الوظيفة نفسها التى امتلكتها الوحدات المثبتة فيه ، فهو بذلك يفتح بنيته لاحتمالات النمو باتجاه مزيد من الاضافات فى اللحظة التى ينقطع فيها تماما ، متحولا بذلك الى توتر دائم بين الانقطاع والاستمرارية ، وانقطاعه هذا يؤكد أنه مقصور فقط على سيدى « الغريب » دون سواه من الشخصيات الأخرى الواردة فى النص ، وهى تقنية على صعيد التشكيل تشهد ببراعة الفنان الشعبى وصدقه العفوى .

هذا على مستوى الشرائح المكونة للنص ، والمتلاحمة معا ـ بفضل الوشائج العديدة التى تربط بينها ضمن تماسك دقيق وعفوى ، يجعل من النص كلا متوحدا برغم السهولة الجريئة الخاصة بالانتقالات بين الأحداث ، والتى تنبنى باستمرار **على شكل المفاجأة لتلغى جميع سمات التكلف والتصنع والاحتراز ، حيث تتكشف لنا دقة حساب عظيمة خاصة بالفن ـ سواء كان ذلك بصورة ارادية أم غير ارادية ـ نلمسها فى اغفال الفنان الشعبى ذكر مدينة السويس فى رحلة الذهاب للحج ، حيث الرغبة متأججة فى قلب الزوج لزيارة قبر الرسول « صلعم » ، وأداء الفريضة الدينية . وبذلك يشكل المكان شفرة تعبيرية فرعية متسقة مع بنية التجربة ومجانسة لها ،** والأمر نفسه نلمسه على مستوى التسميات ، التى تبدو لنا كنى وصفات أكثر منها أسماء ومسميات ، اذ يوجد بينها وبين الشخصيات ـ على طول الخط ـ صلة اقتران رئيسية ـ فالشريف عندما يفقد ماله لا يلجأ الى فعل خسيس والشريفة فى أصعب المواقف تدافع عن شرفها حد الموت ، والغريب فى موته يتفرد وينفرد بغربته خارج المدينة ، وعدم تسمية شخصيات

أخرى في النص يؤطر لهذا التصور ويضيف اليه، والبنية الايقاعية للنص – وسنخصها بدراسة منفردة – تزاوج – وفقا للأداء – بين « مستفعلن » من البسيط و « متفاعلن » من الكامل *
ومعهما لا يستساغ توقيع النص – للشحنة الانفعالية التى يحملانها – على نقرات الدفوف ، وانما يتلاءم ذلك مع صوت الرباب أو الناى ، وفى هذا ما يتفق مع أجواء الموت المؤسية وروح الحزن السائد فى النص وبرغم تقليدية البناء وبعده عن التعقيد ، وواقعيته المفترضة الا أنه يحمل فى داخله دعوة الى قيم فاضلة بكل المقاييس ،

ومع ذلك يبقى العتاب القاسى على الدهر – وفقا للمنظور الدينى الذى ورد فى الحديث القدسى « لا تسبوا الدهر فانى أنا الدهر » – مشكلا قضية فى حاجة الى بحث وتقص متأنيين ، والغالب على الظن أن العتاب هنا يقع على الدهر /الزمن/ الحظ ، وليس الدهر / الله / القدر فمن خلال هذا التصور وحده يصبح التفاعل بين وثائقية الخارج وأحداثه ، وبين دواخل الشخوص وانفعالاتها مطابقا تماما للأفق الدينى للنص وطابعه التعليمى .

المراجع

(*) يوقفنا هذا النص على قضية فى البنية الايقاعية للنظم الشعبى ذات أهمية بالغة ، وهى أن الفنان الشعبى لا يعتمد الأبحر الخليلية كما نعرفها والتى تتضمن عددا معلوما من التفعيلات أو الأدوار ، وانما يعتمد الايقاعات ذات الأزمنة المتساوية ، والتى لا يمكن ادراكها الا بسماع النص أداء لا سردا ، وقد اعتمدنا هنا أداء الراوى يوسف الابراهيم حسن ، والذى قام به دون مصاحبة أى آلة موسيقية ، وابدال « مستفعلن » بما يجوز فيها أى « متفاعلن » لا بأس به ، اذ مع ذلك تبقى الأزمنة الايقاعية كما هى دون أى اختلاف ينجم عن اسقاط النقرة الثانية ، ويبقى ايقاع النص محكما لأن بقاء عدد الأزمنة من الشروط اللازمة للايقاع الموزون ، وعدد أزمنة « مستفعلن » سبعة أزمنة ، وهى نفسها عدد أزمنة « متفاعلن » وسنفرد دراستنا المشار اليها فى المتن لهذا الغرض .

(١) ادوين موير – بناء الرواية – ترجمة ابراهيم الصيرفى – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة ١٩٦٥ .

(٢) ف . د . سكفوز نيكوف – موسوعة نظرية الأدب « اضاءة تاريخية على قضايا الشكل » القسم الثالث – ترجمة د . جميل نصيف التكريتى – ط ٢ – دار الشئون الثقافية العامة ببغداد ١٩٨٦ م .

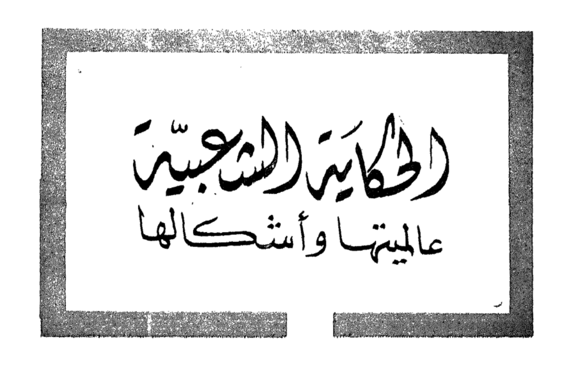
(٣) د . صلاح فضل – منهج الواقعية فى الابداع الأدبى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٨ م .

(٤) د . عبد السلام المسدى – مع الشابى بين المقول الشعرى والملفوظ النفسى – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثانى – يناير – ١٩٨١ م .

(٥) د . عز الدين اسماعيل – القصص الشعبى السودانى « دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها » . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – ١٩٧١ م .

(٦) د . كمال أبو ديب – الرؤى المقنعة « نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ .

(٧) لوسيان جولدمان – المادية الجدلية وتاريخ الأدب – البنيوية التكوينية والنقد الأدبى – مجموعة مقالات لجولدمان وآخرين – ترجمة : محمد سبيلا – مؤسسة الأبحاث العربية – ط ١ – ١٩٨٤ م .



ستيث طومسون

ترجمة : أحمد آدم محمد

كان راوى القصص يجد دائما من يستمعون اليه فى شغف ، فى كل مكان·وسواء كانت هذه الحكاية مجرد خبر عن حدث وقع أخيرا ، أو أسطورة حدثت فى زمن بعيد ، أو قصة خيالية نسجت خيوطها بأحكام ، فان الرجال والنساء كانوا يستمعون الى كلماته بانتباه شديد ، وبهذا يشبعون رغباتهم فى الحصول على معلومة أو الاستمتاع بتسلية ، أو الحث على القيام بأعمال بطولية ، أو تهذيب النفس بالعبادة أو الانطلاق من أسر الرتابة المملة التى تطغى على حياتهم · ففى قرى افريقيا الوسطى ، وفى قوارب شراعية بالمحيط الهادى ، وفى الغابات الاسترالية ، وفى نطاق ظلال براكين هاواى تروى حكايات عن الحاضر والماضى الذى يكتنفه الغموض ، وعن حيوانات وآلهة وأبطال وعن رجال ونساء على شاكلة المستمعين ، فتشد انتباه هؤلاء بسحرها أو تثرى الحديث الذى يدور فى الحياة اليومية · وهذا ما يحدث أيضا فى أكواخ الاسكيمو الجليدية فى ضوء المصابيح التى توقد بالزيت المستخرج من شحوم كلاب البحر ، وفى الغابات الاستوائية فى البرازيل ، وبجوار الشواخص التى يقيمها الهنود الحمر وينقشون عليها الطواطم ، على ساحل كولومبيا البريطانية · وفى اليابان أيضا والصين والهند يشترك الكاهن والعالم والفلاح والحرفى ، جميعا فى حبهم لقصة شيقة ، وفى احترامهم للرجل الذى يجيد روايتها ·

وعندما نقتصر على النظر فى عالمنـــا الغربى نرى أن فن راوى القصة منذ ثلاثة أو أربعة آلاف سنة على الأقل ، بل ومنذ عصـــور قبل ذلك بلا شك ، كان فنـــا مصقولا فى كل طبقة من طبقات المجتمع • وها هو أوديسيوس يســـلى حاشية ألكينوس بما رآه منعجائب فى مغامراته وبعد قرون نجد الوصيف طويل الشعر يقرأ كل ليلة من روايات حافلة بأعمال مجيدة لانهاية لها قام بها فرســـان ، ليسلى بها سيدته ، فى الوقت الذى يكون فيه زوجها ومولاها غائبا عن داره ليخوض غمار حرب صليبية • وها هـم القساوسة فى العصور الوسطى يلقون عظاتهم ويضربون فيها أمثلة من نوادر قديمة وجديدة، لا تتضمن أية تعاليم دينية الا أحيانا • والفلاح العجوز ، الآن كما كان شأنه دائما ، يتســـلى فى ليالى الشـــتاء الطويلة بحكايات العجـائب وقصص المغامرات وتصاريف القدر العجيبة •

وتروى المربيـــات حكايات عن أطفال لهـم خصلات من الشعر الذهبى أو عن البيت الذى بنـــاه جاك • وينظم الشـــعراء ملاحم ويكتب القصاصون روايات • ودور السينما والمسارح الآن تعرض القصـــص مباشرة فتسمعها الأذن وتراها العين من خلال أصوات وحركات ممثلين وفى غرف التدخين بعربات النوم والبواخر وعلى مائدة الطعام فى الولائم تزدهر النادرة الشفاهية فى عصر جديد •

ونحن فى العمل الحالى نقصر اهتمامنـــا على نطاق ضيق نسبيا ـ على الحكاية النثريةالتقليدية ـ القصة التى تناقلها الناس من جيل الى جيل، اما كتابة أو شفاهة • وهذه الحكايات ، بطبيعة الحـــال ، ليست الا ضربـا واحدا من ضروب متعددة من المادة القصصـية ، لأنه بالاضـــافة اليها ، يأتى القصص الينا شعرا فى صـــورة قصائد قصصية أو ملاحم ، ونثرا فى صـــورة حكايات تاريخية وروايات ودرامات وقصـــص قصيرة • ولا شأن لنا بأغانى الشعراء الجوالين أو القصائد الطويلة الشعبية أو بالقصـــص الشعرى ، بصفة عامة ، وان كانت القصـــص نفسها تأبى ان تقتصر على الشـــكل النثرى أو الشكل الشـــعرى وحده لا غير • ولكننا حتى لو طرحنا جانبا الشعر وكل أشكال القصـــة النثرية فاننا نجد أننا عندما نعالج الحكـــاية النثرية التقليدية ـ الحكاية الشعبية ـ نتصدى لعمل طموح بدرجة كافية يأخذنا الى كل أرجاء الأرض ، والى بدايات التاريخ عينه •

وعلى الرغم من أن مصطلح « حكاية شعبية » كثيرا ما يستخدم بالانجليزية ليشير الى « حكاية مألوفـــة لدى الأسر » أو الى « حكاية للجان » (Marchen بالألمانية) مثل حكـــاية « سندريلا » أو حكاية الثلجة ناصعة البياض ، فانه أيضا يستخدم استخداما صحيحا منطقيـا بمعنى أوسع نطاقا يشمل كل أشكال القصص النثرى ، المدونة أو الشفاهية ، والتى تناقلها الناس طوال الأعوام • والحقيقة المهمة فى هذا الاستعمال هى الطابع التقليدى للمادة • وراوى الحكاية الشعبية، على النقيض مما ينشده كاتب القصة الحديثة فيها من أصالة فى الحبكة الروائية والمعالجة الفنية ، يباهى بمقدرته على نقل ما تلقاه وهو يرغب عـــادة فى التـــأثير على قرائـــه أو مستمعيه بأنه انما يأتيهم بشىء استقاه منمصدر موثوق به ، وأن الحكاية ســمعت من أحد رواة القصة العظام أو من شخص طاعن فى الســـن يتذكر أنه سمعها فى الأيام الخالية •

هكذا كانت الحكايات على الأقل ، حتى نهاية العصور الوسطى مع كتاب مثل تشوسر الذى عنى بالاستشهاد بمصادر موثوق بهـــا ـ بالنسبة للحبكات ـ بل انه كان أحيانا يختلق لها مصادر أصلية ، لكى يبدد الشك فى أنهناك قصة جديدة غير موثوق بها تلفق للجمهـور •

وعلى الرغم من أن العبقرية التى يتفرد بهـا هؤلاء الكتاب تبدو بوضوح كاف فانهم كانـوا دائما يعتمدون على مصدر موثوق به ، لا فى تكـــوين آراء لـــم فى مســـائل العقـــائد الدينية الأساسية فحسب ، بل لرسم الحبكات الروائية لقصصهم أيضا • والحق أن دراســـة لمصادر تشوسر ، أو بوكاتشـــيو ، تأخذ المرء مباشرة الى تيار القصص التقليدى •

والمجموعات الكبيرة المدونة لقصص تختـــص بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا ،

فى القرون الوسطى تكاد تكون كلها تقليدية . فهى تنقل ويعاد نقلها من جديد . والحكاية التى تحظى بالاستحسان فى مجموعة ما ، تنقل فى مجموعات أخرى ، أحيانا كما هى ، دون أن تمس وأحيانا باجراء تغييرات فى الحبكة الروائية أو فى الطابع المميز لها . وتاريخ حكاية مثل هذه ، قد تنتقل من الهند الى بلاد الفرس والجزيرة العربية وايطاليا ، وفرنسا ، وأخيرا الى انجلترا ، وتنسخ وتتعرض لتعديل من مخطوط الى مخطوط ، كثيرا ما يكون معقدا للغاية . ذلك لأنها تمر خلال أيدى رواة مهرة وقصاصين لا يتوخون الدقة فى عملهم ، على السواء ، فيتحسن حالها أو يتدهور فى كل رواية جديدة لها تقريبا . ومهما دونت قصة مثل هذه بصورة مرضية أو غير مرضية فانها تحاول دائما أن تحافظ على تقليد تتمسك به، هو أنها حكاية قديمة ، مستقاة من مصدر موثوق به ليضفى عليها طابع التشويق والأهمية

واذا كان استخدام مصطلح « حكاية شعبية» ليشمل هذه القصص الأدبية ، يبدو فضفاضا الى حد ما ، فان هذا يمكن تبريره بأسس عملية ان لم يكن بأسس أخرى لأن من المستحيل القيام بفصل تام بين الروايات المدونة والروايات الشفاهية ، فعلاقاتهما المتبادلة فى الحقيقة وثيقة جدا ومتشابكة جدا لدرجة أنها تثير مشكلة من أعقد المشكلات المحيرة التى يواجهها دارس التراث الشعبى . صحيح أنهما يختلفان الى حد ما ، فى الطريقة التى يسلكانها ،ولكنهما متشابهان فى اغفالهما أصالة الحبكة الروائية والاعتزاز بتأليف هذه الحكايات ، كما أن الفصل التام بين هذين الضربين من التراث القصصى ليس ضروريا على الاطلاق لادراك كنههما ، ودراسة الحكاية الشعبية الشفاهية التى نضطلع بها تكون صحيحة طالما ندرك أن القصص كثيرا ما أخذت من شفاه رواة غير متعلمين ، ثم دخلت المجموعات الأدبية العظيمة . وخرافات ايسوب ونوادر عن هوميروس وسير قديسين ، ولا داعى للحديث عن حكايات الجان ، التى قرأناها نقلا عن بيترو أو جريم ، التى دخلت التيار الشفاهى فنسى الناس كل ارتباط لها بكلمات دونت أو نشرت على صفحة كتاب . وكثيرا ما تؤخذ قصة من أناس وتسجل فى وثيقة أدبية ، وتنقل عبر قارات ، أو يحتفظ بها خلال قرون ثم تروى من جديد لمسامر متواضع فيضيفها الى حصيلته من الحكايات .

ومن ثم فان من الواضح أنه ليس من الضرورى أن تكون القصة الشفاهية دائما شفاهية ، ولكنها عندما تتردد عادة بالانتقال بالكلام الشفاهى فانها تتعرض لنفس المعالجة مثل كل الحكايات الأخرى التى تكون تحت تصرف راوية للحكايات وتصبح شيئا يروى لجمهور من المستمعين ، أو لمستمع واحد على الأقل ، لا مجرد شىء يقرأ ولا تعود لها آثار تنتج بطريقة غير مباشرة ترتبط بكلمات مكتوبة أو مطبوعة على صفحة ما ، بل انها تنتج مباشرة عن طريق تعبيرات الوجه والحركة والتكرار والنماذج المتكررة وبهذا اختبرتها الأجيال ووجدتها فعالة مؤثرة.

وهذا الفن الشفاهى لرواية الحكايات أقدم بكثير من التاريخ ولا يرتبط بقارة واحدة أو بحضارة واحدة . وقد تختلف القصص فى الموضوع من مكان الى مكان ، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد الى بلد أو من قرن الى قرن ، ومع ذلك فانها **فى كل مكان تلبى الحاجات الاجتماعية** الفردية الأساسية نفسها . والدعوة الى المسامرة لتزجية ساعات الفراغ وجدت أن موارد معظم الشعوب محدودة جدا ، وفيما عدا الجهات التى تغلغلت فيها الحضارة العمرانية الحديثة تغلغلا عميقا فانهم وجدوا أن رواية الحكايات من أعظم الوسائل المرضية لتزجية أوقات الفراغ .

والحق ان حب الاستطلاع للكشف عن الماضى كان دائما يأتى بمستمعين يتلهفون لسماع حكايات ترجع الى زمن بعيد ، تمد الانسان البسيط بكل ما يعرفه عن تاريخ قومه . ويزداد حجم سير الأبطال بالرواية ، وكثيرا ما يتطور ماضى بطولة عظيمة ، بحيث يرضى زهو قبيلة وغرورها . وقد قام الدين أيضا بدور عظيم فى كل مكان فى تشجيع الفن القصصى ، لأن العقلية الدينية حاولت أن تدرك كنه البدايات وظلت عصورا تروى قصصا عن الأيام الخوالى والكائنات

المقدسة • وكثيرا ما كشفت العلوم الكونية عن نشأة العالم فى هذه الأساطير وعن تسلسل رتب الآلهة والأبطال •

وكثير من الأشكال البنائية التى اتخذها القصص الشفاهى تنتشر أيضا على نطاق عالمى ولاشك أن حكاية البطل ، والأسطورة المفسرة وحكاية الحيوان ـ موجودة على الأقل ، فى كل مكان • وثمة نماذج أخرى لقصص خيالية تقتصر على مناطق معينة بالذات من مناطق الحضارة ، وهى بوجودها أو عدم وجودها بمثابة دليل فعال يبين حد المنطقة المعينة ـ والحق أن دراسة هذه التحديات لم تتقدم كثيرا ، ولكنها تكون مشكلة مهمة لدارس هذه الأشكال القصصية الشفاهية •

بل أن هناك دليلا ملموسا أعظم على وجود الحكاية الشعبية وعراقتها ، هو التشابه الكبير فى مضمون الحكايات لدى شعوب مختلفة كل الاختلاف • وتوجد أنماط الحكاية نفسها والموتيفات القصصية متناثرة فى أرجاء العالم بطريقة محيرة للغاية • ومعرفة وجوه التشابه المذكورة ومحاولة التوصل الى الأسباب تقربان الدارس من ادراك كنه طبيعة الثقافة الانسانية ، الذى ينبغى أن يسأل نفسه باستمرار « لماذا تستعير بعض الشعوب حكايات وبعضها يعيرها لغيرها ؟ « كيف تلبى الحكاية حاجات جماعة فى مجتمع ما ؟ وعندما يضيف الى عمله المفروض عليه تذوقا للجمال ، وحافزا عمليا على رواية الحكاية، وشيئا من المعرفة بالاشكال والوسائل المستخدمة الأسلوبية والتشخيصية ، والتى تمت بصلة لهذا الفن العريق الذى يمارس على نطاق واسع، فانه يجد أن عليه أن يتمتع فى عمله بمواهب اكثر مما يمكن أن تتوفر بسهولة للانسان العادى • ونقاد الأدب وعلماء الانثروبولوجيا والمؤرخون وعلماء النفس وعلماء الجمال ، جميعا لا غنى عنهم اذا أردنا أن نأمل فى أن نعرف لماذا تبدع الحكايات الشعبية ، وكيف تبتكر ، وماهو الفن الذى يتوسل به فى روايتها ، وكيف يزداد حجمها وتتغير وتختفى من الوجود بين الفينة والفينة ؟ •

٣ ـ أشكال الحكاية الشعبية

ان الدارس للحكاية الشعبية وكل انتاج آخر دن ثمرة الجهد الفنى للانسان يتعرض لعملية تحليل بارع جدا ، وهو قد يهتم بدراسة مادة القصص الشفاهى بأسرها لشعب ما ، بحيث يقسمها بدقة الى فئات ، حسب الأصل أو الشكل أو المضمون ، ولكن على الرغم من أن التمعن الدقيق فى القصص بأناة يعلمه الكثير ، بلاشك ، فانه ينبغى أن يدرك أن الرجال والنساء الذين يروونها لا يعرفون ولا يعبأون بتمييز بعضها عن البعض الآخر • وقد حدث فى الماضى الكثير من التشبث بالرأى ، وبذل الكثير من الجهد الذى لا جدوى ورائه ، والذى خصص لتوطيد دعائم مصطلحات دقيقة للضروب المختلفة للحكاية الشعبية •

ومع ذلك فان بعض المصطلحات العامةليست مفيدة فحسب بل انها ضرورية • والقيود التى ترسف فيها حياة الانسان والتشابه فى مواقفها الأساسية تسفر بالضرورة عن حكايات تروى فى كل مكان ، وهى حكايات متشابهة بدرجة كبيرة من كل النواحى البنائية المهمة • اذ أن لها شكلا محددا ومادة محددة فى الثقافة الانسانية ، مثل القدر ، أو الفأس ، أو القوس والسهم والكثير من هذه الأشكال القصصية يستخدم تماما بصفة عامة • وتقتصر أخرى على مناطق معينة أو تنتمى الى فترات زمنية معينة ، ولكنها كلها ما ان تصبح معترفا بها تماما ، بحيث يشار اليها باستمرار ، حتى تطلق عليها أسماء بمرور الأيام • وهذه الأسماء تكون أحيانا دقيقة ، وأحيانا غير دقيقة ، ولكن أى شخص يتحدث عن الحكاية الشعبية يستخدمها منذ البداية لا محالة ، ويود أن يكون فى وسع قارئه أن يستخدمها أيضا •

ولعل المصطلح الغالب فى كل المفاهيم التى يواجهها المرء عندما يدرس الحكاية الشعبية على أساس عالمى واسع النطاق هو المصطلح الذى يطلق عليه الألمان اسم ميرشين Marchen وليس لدينا فى الانجليزية مصطلح مقابل له مرض تماما ، وان كان المصطلح يترجم عادة

باسم Fairy tale (حـــكاية الجان) أو household tale (حكاية عائلية) • والمصطلح الفرنسى المستخدم هو conte populaire حكاية شعبية) •وان ما يحاول الجميع أن يتحدثوا عنه هو حكايات « سندريلا » أو « الثلجة الناصـعة البياض » أو « هانسل وجريتل » • ويبدو أن حكاية الجان تشير الى وجود جنيات ، ولكـــن الغالبية العظمى من هذه الحكايات لا يتردد فيها ذكر جنيات ، ومصطلح الحكاية العائلية household tale ومصطلح conte populaire مصطلحان عامان حتى انهما يمكن أن يطلقا على أى ضرب من القصة تقريبا • والمصطلح الألمانى «ميرشين» Marchen أفضل ومتفق عليه تماما • وحكاية الميرشين Marchen هى حكاية على شىء من الطول تنطوى على سلسلة من الموتيفـــــات أو الأحداث • وهى تتحرك فى عالم غير واقعى ، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محددة، وهى حكاية زاخرة بالعجائب • وفى هـــذا البلد الذى لا وجود له أبدا يصرع أبطال لا وزن لهم خصومهم ويتسنمون عروش ممالك ويتزوجـون من أميرات • وبما أن حكاية الميرشين Marchen تتناول عالما مثل عالم خيميرا » فقد اقترح اطلاق اسم حكاية «خيميرية» فى الاستخدام على الصعيد العالمى وان كان هذا الاقتراح لم يلــق بعـــد استحسانا واسع النطاق • ومصطلح Novella (قصة نثرية قصيرة ساخرة) يشبه تقـــريبا مصطلح الميرشين Marchen فى البناء العام• ويمكن أن ترى أمثلة أدبية لهـــذا الشـــكل فى حكايات ألف ليلة وليلة أو قصص بوكاتشيو ولكن هذه القصص يرويها أيضا على نطاق واسع القصاصون الأميون ، وبخاصة شعوب الشرق الأدنى • حيث يقع الحدث فى عالم واقعى فى زمن محدد ومكان معين ، وعلى الرغم من أن هنـــاك عجائب تظهر فيها فعلا ، فانها فيما يبدو تطالب بتصديق المستمع لما يرد فيها بطريقـة لا تطالب بها ال Marchen كما أن مغامرات السندباد من قبيل النوفيلا Novella

والتمييز بين مصطلحى النوفيللا والميرشـين ليس دائما واضحا ، اذ أن الأول يشار اليـــه أحيانا باسم نوفيللنميرشين Novellen Marchen

وعلى أية حال هناك الكثير من التداخـــــل بين الفئتين لدرجة أن بعض الحكايات تظهر فى بلد ولها كل خصائص النوفيللا وتظهر فى بلد آخر ولها خصائص الميرشين •

وحكاية البطل مصطلح أكثر شـــــمولا من الميرشين والنوفيللا على الســـواء ، لأن الحكاية من هذا النوع يمكن أن تنتقل فى العالم الخيالى الذى لا خلاف عليه ، للأولى أو فى العالم الواقعى المنتحل للأخيرة • وفى معظم حكايات الميرشـــين أو النوفيللا ، بطبيعة الحال ، أبطال ، ولا تكاد يطلق عليها مصطلح حكاية البطل ، اللهم الا اذا عددت ثانية سلسلة من المغامرات يقوم بهـــا البطل نفسه • وتوجد فى كل مكان تقريبـــا مجموعات متماثلة من حكايات تروى أحـــداث صراع يفوق طاقة البشر يخوضه رجال مثـــل هرقل أو ثيسيوس ضد عالم حافل بخصـــوم لهم • والقصص التى من هذا النوع شائعة بصفة خاصة لدى الشعوب البدائية أو لدى الشعوب التى تنتمى لعصر بطولى من عصور الحضارة مثل الاغريق الأوائل أو الشعب الألمـانى فى أيـــام هجراته الكبرى •

وقد اختير المصطلح الألمانى ساجيه Sage لاطلاقه على نطاق واسع على نموذج قصصى عام آخر وهو يستخدم فى كافة أرجاء العالم••وقام الانجليز والفرنسيون بمحـاولات للتعبــير عن الفكرة نفسها فأطلق عليها أسماء الرواية والسيرة المحلية والسيرة المهاجرة والرواية الشـــعبية • **ويدل هذا الشكل من الحكاية على أنه رواية لحدث غير عادى ، يعتقد أنه قد حدث بالفعل •• ويمكن أن يعدد ثانية حكاية شىء حدث فى أزمنة قديمة فى مكان معين ــ حكاية ارتبطت بذلك المكان ، ولكنها ربما تروى أيضا باقتناع لا يدل عنه فى** أماكن أخرى كثيرة • بل فى أجزاء نائيــــة من العالم ، وهى قد تروى مواجهة مع مخلوقات عجيبة لا يزال الناس يؤمنون بوجودها ــ جنيـــات وأشباح وكائنات خارقة تعيش فى الماء والشيطان وما الى ذلك •• وهى قد تعرض ما تناقله الناس من أحداث يتذكرونها ــ وهى غالبا أحـــداث خيالية بل لا معقولة ــ وقعت لشخصية تاريخية فقصـــــة عازف المزمار الذى خلص هاملين من

الفئران بأن اقتادها بعزفه على المزمار الى النهر حيث غرقت ، وقصة الفارس البدائى الذىواجه ايكوباد كرين وقصة باربا روسا (ذو اللحية الحمراء) العجوز النائم فى الجبل وعشرات الحكايات عن قفزات قام بها العشاق الهنود من صخور على الشاطىء فى جميع أرجاء أمريكا • إن كل هذه حكاية مغامرات بطولية Sagen ويلاحظ أنها دائما تكاد تكون بسيطة فى البناء وهى لا تحتوى عادة الا على موتيفة قصصية واحدة •

والحكاية الشارحة قريبة جدا من الرواية المحلية • وهناك مصطلحات أخرى لها هى الحكاية التعليلية وحكاية الظواهر الطبيعية Natursage هى قصة تجيب عن سؤال هو لماذا ؟ والسيرة المحلية كثيرا ما تفسر وجود تل ما أو صخرة ما على شاطىء ، أو تروى لماذا يسير نهر معين متعرجا فى المنظر الطبيعى • وهناك قصص مماثلة تفسر أصول وخصائص حيوانات ونباتات مختلفة وكذلك النجوم والجنس البشرى وسننه وهذا التفسير كثيرا ما يبدو أنه هو السبب الصحيح لوجود القصة ، ولكن هذه التفسيرات أكثر مما هو معترف به عادة ، لا تضاف لقصة الا لكى تزودها بنهاية شائقة • وهذا التفسير يمكن أن يرتبط بأى شكل قصصى تقريبا مثل المرشين وحكاية البطل • ومن كل الكلمات التى تستخدم للتمييز بين فئات القصص النثرى تثير كلمة « أسطورة » أعظم بلبلة • والصعوبة هى أنها ظلت موضع بحث مدة طويلة جدا وأنها استخدمت بمعان مختلفة متعددة • وتاريخ هذا البحث مهم ولكنه غير جامع مانع • والأسطورة كما تستخدم فى هذا الكتاب (الحكاية الشعبية) تؤخذ على أنها تعنى حكاية تقع فى عالم مفروض أنه سبق الوضع الحالى • وهى تروى أحداث كائنات مقدسة وأبطال أنصاف آلهة وعن أصول كل الاشياء ، وذلك عادة عن طريق وساطة هذه الكائنات المقدسة • والأساطير مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية والممارسات التى يقوم بها الناس • وهى قد تكون أساسا سير أبطال أو قصصا تعليلية ، بيد أنها منسقة وفق نمط معين ، ولها مغزى دينى • والبطل يرتبط الى حد ما ببقية الآلهة وتصبح القصة الأصلية أسطورة خاصة بأصل الخلق بالارتباط بمغامرات اله أو نصف اله • وسواء كانت سيرة البطل وقصة أصل الخلق قد سبقتا الأسطورة بصفة عامة أو سواء اصبحتا منفصلتين عنها فان الفارق الأساسى بين هذه الأشكال واضح بصورة معقولة •

وتقوم الحيوانات بدور كبير فى كل الحكايات الشعبية الشائعة وهى تظهر فى الأساطير ، وبخاصة أساطير الشعوب التى يتخذ فيها البطل غالبا شكل حيوان ، وان كان يمكن تصور أنه يعمل ويفكر كأنه انسان ، أو يتخذ احيانا شكل انسان• وهذا الاتجاه نحو نسبة صفات انسانية لحيوانات تظهر أيضا عند ما لا تكون الحكاية، بصورة واضحة ، واقعة فى الدورة الأسطورية• وهذه القصص غير الأسطورية هى التى نطلق عليها المصطلح البسيط « حكايات الحيوان » • ويقصد بها عادة اظهار براعة حيوان وغباء حيوان آخر ، وأهميتها تكمن فى الدعابة التى تنطوى عليها الخدع أو الورطات اللامعقولة التى يؤدى اليها غباء الحيوان • وسلسلة قصص الهنود الحمر عن حيوان القيوط ، والحلقة الأوروبية الشائعة عنالثعلب والذئب،والمشهورة فى أمريكا باسم حكايات العم ريموس ، أمثلة بارزة لهذا الشكل •

وعندما تروى حكاية الحيوان لمغزى أخلاقى معترف به تصبح خرافة وأشهر هذه الحكايات المجموعات الأدبية العظيمة ، خرافات ايسوب ، والأسفار الخمسة (البانجا تانترا) • وهى عادة تدور حول مثل سائر ، وان كان هذا ليس ضروريا • ولكن المغزى الأخلاقى سمة جوهرية تميز الخرافة من حكاية الحيوان الأخرى •

والنوادر التى تروى على سبيل الفكاهة توجد فى كل مكان • وهى يشار اليها بألفاظ متعددة هى « الدعابة » و « النادرة الفكاهية » و « الحكاية المرحة » و « الشفانك » schwonk (الألمانية) وهى لدى البعض عادة من قبيل حكايات الحيوان، ولكن الحدث ، فى الموضع الذى يكون فيه هذا صحيحا ، يكون بالضرورة خاصا بأبطال من البشر • والموضوعات ذات الأهمية التى تسفر عن هذه الدعابات الشائعة بين الناس هى الأفعال

اللامعقولة التي يقوم بها أشخاص حمقى (حكايات الحمقى) وخدع من كل الأنواع ومواقف بذيئة. وهناك اتجاه لأن تكون الدعابات في شكل دورات لأن المغامرات المضحكة تصبح مرتبطة بشخصية ما تجتذب بعد ذلك في فلكها كل أنواع الدعابات الملائمة وغير الملائمة • والبطل نفسه قد يحتفل به لحيله البارعة وقد يحتفل به لغبائه التام وكثيرا ما تروى عنه حكايات بذيئة • ولكن كثيرا ما تنفصل وتنطلق من دورات، ويمكن أن نجدها في الأماكن التي لا يحتمل أن تقع فيها ولا تخطر على البال •• والناس لا ينسونها ويتذكرونها بسهولة وهي تعجبهم وتروق لهم في جميع أرجاء العالم حتى انها لتنتقل بسهولة عظيمة • وبعض القصص المضحكة التي تسمع اليوم ظل الناس يرددونها ثلاثة أو أربعة آلاف سنة وتداولوها في كل أرجاء الأرض • وهناك شكلان قصصيان أدبيان في المحل الاول يستحقان أن ننوه بهما بايجاز بسبب الخلط المحتمل بينهما وبين مصطلحات ذكرناها من قبل • ففي بعض اللغات لا يمكن استخدام مصطلح سيرة ، الذي استخدمناه من قبل عند الحديث عن السيرة المحلية والتفسيرية ، الا بمعنى خاص يتعلق بحياة قديس • وفي الانجليزية من الضروري استخدام التعبير الكامل « سيرة قديس » اذا كان ذلك هو المقصود • وهذه الحكايات التي تنطوي على أعمال قام بها أتقياء ورعون تنتقل عادة من السلف الى الخلف في مجموعات ادبية ، على الرغم من أن عددا منها قد دخل تيار التراث الشعبي حتى انها لا تميز أحيانا من حكاية الجان أو الميرشين •

وكلمة « ساجا » Saga مصطلح مضلل أيضا ، ويجب أن يقتصر استخدامها على الحكايات الأدبية لعصر البطولة وبخاصة في اسكنديناوة وايرلندة • وهي تستخدم بحرية كبيرة لتعني « تجربة » أو « قصة » • وينبغي عدم الخلط بينهما وبين الكلمة الألمانية « ساجيه » Saga التي رأينا أن لها معنى مختلفا تماما •

وقد اقترح البعض بين الفينة والفينة استخدام كلمات أخرى تطلق على الأشكال القصصية الشفاهية ، ولكن من أجل الغرض العملي لتمحيص الحكايات الشعبية والحديث عنها ، كما تظهر في أرجاء العالم تكفي هذه الكلمات القليلة التي ذكرناها • وسوف نجد أن هذه الصيغ ليست جامدة كما يريد أصحاب النظريات لأنها تمتزج ببعضها بعضا بسهولة مذهلة • فحكايات الجان تصبح أساطير أو حكايات حيوان أو سيرا محلية • وبما أن القصص تتجاوز حدود العصر أو المكان وتنتقل من العالم القديم الى عالمنا أو من مجتمعنا الى مجتمع بدائي فانها كثيرا ما تتعرض للتحول الى صور مختلفة في الاسلوب والهدف القصصي لان بناء عقدة الحكاية أكثر ثباتا وأكثر استمرارا من شكلها •

صناعة السلال والأطباق فى النوبة

رضا شحاتة أبو المجد

تبدأ النوبة المصرية * عند مدينة أسوان وتمتد على جانبى نهر النيل حتى الحدود المصرية السودانية مسافة (٣٥٠ كم) أى من الشلال الأول عند أسوان الى الشلال الثانى عند وادى حلفا .

« وتاريخ النوبيين فى النوبة قديم جدا تتعاصر بداياته المعروفة مع بدايات التاريخ المصرى القديم فيما قبل الأسرات على الأقل » (١) ويرتبط به ارتباطا حضاريا وثيقا .

والحرف النوبية الفنية الشعبية حرف تقليدية وليدة البيئة المحلية والظروف الجغرافية للمكان ، ولها تفردها وخصوصيتها بين الحرف المشابهة والتى تعتمد على ذات الخامات داخل الاطار العام للبيئة المصرية .

وصناعة السلال والأطباق فى النوبة من الحرف التقليدية التى يرجع تاريخها الى العصر الحجرى الحديث أى حوالى (٥٠٠٠ ق . م) على الرغم من تعذر الاهتداء الى نماذج من هذا العهد لأنها مصنوعة من خامات سريعة التأثر بتقلبات الجو والآفات ، ولكن نستدل على ذلك من محاكاة الأوانى الفخارية التى عثر عليها للسلال فى تلك الآونة ، وكذلك من الرواسب الزخرفية والحليات التى تنتشر على المشغولات الحرفية بالنوبة القديمة والتى نستشف مدى قدمها من تشابهها بزخارف عصر ما قبل الأسرات (حضارة نجادة ٤٠٠٠ ق . م) .

ويذكر الرحالة بوركهارت « أن النوبيات كن يصنعن من سعف النخيل الحصير ، وكئوس الشراب ، والصحاف الكبيرة التى يقدم فيها الخبز على المائدة وكلها مصنوعة باليد ، ولكن فى صناعتها أناقة واتقان يوهمان بأنها مصنوعة بالآلات (٢) ، كذلك تتحدث احدى الرحالات فى كتابها الذى ظهر سنة ١٨٢٦ وتنوه فيه الى صناعة السلال والحصير فى أسوان من انتاج النوبيين وأشارت الى أن هذه الصناعة كانت تمتاز بالجودة والدقة المتناهية ، بالاضافة الى تنوع أشكالها وزخارفها (٣) .

وعبر التاريخ المترامي تعرضت الحرف النوبية لكثير من المؤثرات الحضاريه التى أحدثت فيها تعديلا وتغييرا ، كان أهمها فى بداية القرن الحالى :

- بناء خزان أسوان عام (١٨٩٨ – ١٩٠٢) وتعليته مرتين (١٩٠٧ – ١٩٢٠) ، (١٩٢٩ – ١٩٣٤) وقد كانت القرى والنجوع النوبية خلف الخزان تنتقل الى مواقع أعلى (٤) وكان تحرك المهاجرين بفعل الخزان محليا نوعا ما فى معظمه وفى دائرة ضيقة المدى نسبيا •

لذلك لم تتأثر الحرف كثيرا بالمنطقة بل على العكس من ذلك ازدهرت بعض الحرف والصناعات الشعبية نتيجة للانتعاش الاقتصادى فى تلك الفترة •

- وبناء السد العالى عام ١٩٦٤ ارتفعت مياه النيل جنوب أسوان وحتى شلال (دال) بالسودان لتتكون بحيرة شاسعة أغرقت حوض النوبة وابتلعت معالم الحياة النوبية ولم يعد هناك مجال هذه المرة لحركة الهجرة الصاعدة الى مناطق أعلى فكان الاخلاء البشرى تفريغا تاما ، تحولت به المنطقة الى اللامعمور الكامل ، وتحتم تهجير السكان جميعا الى أرض جديدة فى الشمال «النوبة الجديدة » ، وهى تمتد على شكل قوس هلالى يقع فى أقصى شرق حوض كوم أمبو طوله ٦٠ كم وعرضه ٣ كم ويبتعد عن الموطن الأصلى للنوبة القديمة بضع مئات من الكيلو مترات •

ومن ثم تبدلت ملامح البيئة الطبيعية والاجتماعية للنوبيين مما تسبب فى اندثار الكثير من الحرف النوبية ، أما البعض الآخر فعلى وشك أن يتلاشى •

- **العوامل التى ساعدت على استمرار الحرف النوبية القائمة على الخامات النباتية وازدهارها بالنوبة القديمة •**

ان استمرار الحرف النوبية التقليدية يرجع الى تفاعل عدد من العوامل التى لا يستطيع أى منها بمفرده احداث هذا الاستمرار ولعل من الاهميه أن نتفهم الجوانب المختلفه التى تؤثر على تلك الحرف التقليدية والموقوفة على البيئه النوبية وان نكون على علم بالدوافع التى كانت حافزا طوال القرون الماضية على استمرارية وانتشار هذه الحرف بما تحمله من صبغة بيئية خاصة •

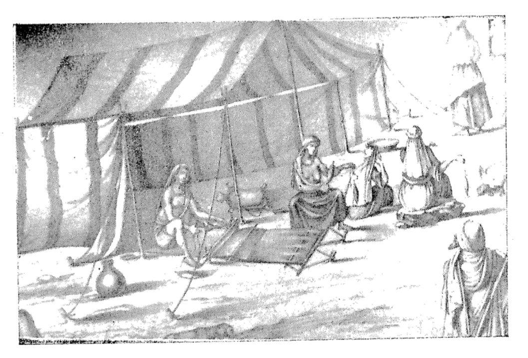
الا أننا لن ناخذ بكل العوامل التى تؤثر على مسار هده الحرف وما ارتبط بها من مشغولات فنية ويفترض من الوجهة النظريه وجود نسق مغلق Closea syctem كمفهوم يساعد على الدراسة ومما لا شك فيه أن العامل المادى أو بالأحرى العامل الاقتصادى علاوة على العامل الاجتماعى والذى تلعب فيه المراة النوبيه دورا مهما فى المحافظة على الحرف هما محور استمرار تلك الحرف فمن المسلم به أن الحرف التقليدية النوبية تدخل فى علاقات وتساند وظيفى متبادل مع هذه الأنظمة باعتبارها جزءا منه فأى اختلال فى هذه النظم يؤدى بدوره الى اختلال فى تلك الحرف •

البيت النوبى كأحد العوامل المادية التى كانت تتحكم فى نمو الكثير من الفنون والحرف ، بالنوبة القديمة :

ان عادة تزيين المنازل بالمشغولات الحرفية ، ما هو الا تقليد توارثه النوبيين زمنا طويلا ، فلا يخفى طبيعة النوبى المحافظة ، وتمسكه بالقديم ومجاراته له •

واذ كان من غير المتيسر حاليا أن نتبين عادة تزيين البيت النوبى فى فترات زمنية بعيدة فانه يمكن أن نستخلص من كتابات الرحالة المبكرين حقيقة ما وجدوا فى النوبة عند بلوغهم اياها وذلك من خلال البيانات التى تركوها » (٥)

فقد نوه كثير من الرحالة الذين توغلوا فى بلاد النوبة الى استعمال أطباق الفخار ، وسعف النخيل ، للزينة فى النوبة وفى غيرها من المناطق فيذكر الرحالة الهولندى (نوردن) عن منطقة النوبة السفلى سنة ١٧٤٠ م ، أنه وصل مدينة « الدر » العاصمة ، وذكر أنه فى



مجموعة من النساء النوبيات فى بداية القرن الثامن عشر وهن يغزلن الشملات بالاضافة الى المشغولات الحرفية الأخرى . (نقلا عن « الرحالة ريفو ») .

الدر توضع بعض الأوانى الفخارية الملونة على واجهات المنازل ، كذلك ذكر بوركهارت فى رحلته سنة ١٨١١ م العادة نفسها عند نساء « الدامر » حيث أضيف الى الأوانى الفخارية أطباق من سعف النخيل والخشب وبيض النعام .

أما اميليا أدوارد فقد ذكرت فى سنة ١٨٤٧م أن المنازل فى (الدر) توضع عليها الأوانى الفخارية الملونة كما بدأت تظهر كذلك أطباق الصينى على واجهات المنازل . هذا ويتذكر الكثير من النوبيين الذين تحادثت معهم – أثناء الدراسة الميدانية – ، وفيهم كبار السن الذين تزيد أعمارهم عن التسعين سنة ، يتذكرون أن (الطباقة) من النخيل وبعض البرش الملونة كانت تعلق على منازل آبائهم بالداخل . *

أ – البيت النوبى كمركز للحرف النوبية البيئية فى بداية القرن التاسع عشر :

اذا كانت النوبة المصرية تعد فى اطارها العام نمطا متميزا داخل اطارنا الثقافى الواسع فان البيت النوبى يجسد هذا التميز ويؤكد هذا التفرد ، والدارس للبيت النوبى يجد أنه وثيق الصلة بالحالة الاقتصادية العامة لتلك المنطقة ، فيصف الرحالة كيلينج **Keeling** سنة ١٩١٠ بيتا من قرية (الدكا) بالنوبة ، وهو بيت العمدة ، فيذكر أنه يتصدر سوره من الخارج بوابة مقامة من اللبن تعلوها (باكية) يغلقها باب خشبى ، ويرى الزائر بداخل هذه البوابة فناء مكشوفا تحيط به الأبنية من جميع الجهات ، ويتقدم البناء المقابل لبوابة الدار رواق مسقوف على أعمدة من الطوب اللبن أيضا ، وبجانبى هذا الرواق صومعتان كبيرتان للغلال (٦) .

والملاحظ على تصميم معظم البيوت النوبية أنها كما لو كانت أنواعا من الحصون الصغيرة أو أقرب الى تصميم الوكالات المملوكية ، فهى ذات أسوار عالية تحيط بفناء الدار ، دون أن تطل نوافذ المسكن على الخارج كما أن بوابة الدار كانت من الضخامة فى غالبية الأحيان بما لا يتناسب وامكانيات أهل الدار . الأمر الذى يرجح معه تلك الفكرة التى تستند الى أن البيوت النوبية القديمة اتخذت من أفنيتها أمكنة لمهبط القوافل الصغيرة كالوكالات وخاصة أن منطقة النوبة تعد أرض طرق تجارية اكتسبت أهميتها عبر التاريخ بما أوتيت من موقع جغرافى بوصفها حلقة اتصال بين مصر وأواسط

افريقيا (٧) ، الأمر الذى كان يتطلب من كل بيت أن يكون وحدة بها زادها ، وألوان محلية من الحرف قد تسوق على نطاق ضيق كلما قدمت قافلة أو جماعة من التجار العابرين .

والبيت النوبى بما يشتمل عليه من مشغولات يعتبر مركزا للتجميع والمحافظة على رصيد ضخم من النماذج الحرفية التى تقلدها الأجيال بعد الأخرى ، هذا بالاضافة الى الفنون والحرف والصناعات التى تجعله بمثابة وحدة صناعية قائمة بذاتها لها الفضل الأكبر فى المحافظة على تتابع تلك الحرف واستمرارها فى النوبة القديمة .

٢ ـ بناء المنازل الجديدة بالنوبة القديمة فى الثلث الأول من هذا القرن وأثر ذلك على الحرف النوبية :

لقد كان للعامل الاقتصادى أكبر الأثر فى ازدهار الحرف النوبية خاصة بين الفترة ١٩٠٠ ـ ١٩٤٠ م ، تلك الفترة التى تحسنت فيها اقتصاديات النوبيين ، وذلك لسببين أولهما التعويضات النقدية التى أوجدت القدرة على بناء منازل جديدة وفى هذا الصدد يذكر الأستاذ / سليمان عجيب عميد دار الشباب النوبى الذى زار البلاد النوبية ابان المعركة الانتخابية أنه قد أتيحت له الفرصة للوقوف على حال البلاد وقد ألقى محاضرة بالدار عقب عودته فى ١٠ مايو ١٩٣٨ ذكر فيها : « .. وهل ترى عينيك غير المنازل المنشأة على أحسن مثال ، وهل ترى بينها دارا متواضعة لم تتخذ زخرفتها ولم تتزين ، وكأنما كانوا كذلك فى البلاد القديمة، ليس بينهم فقيرا ولامتواضعا ولا ساكنا فى منزل بغير شبابيك . أغراهم المال المقبوض بالانفاق فأقاموا الدور على أحسن ما يبنى الأغنياء ولم ينظروا الى غد قريب (٨) ومن هذا النص نتبين أن :

اتساع الأحوال المعيشية ، وهذا الوفر الاقتصادى هو أحد العوامل المهمة فى ازدهار الحرف النوبية فى الربع الأول من هذا القرن .

ولقد كان للأحوال العالمية أكبر الأثر فى عودة المغتربين عام ١٩٣١ ، عندما اشتدت الأزمة الاقتصادية العالمية وبلغت ذروتها اذ عادوا ومعهم مدخراتهم التى صرفت اما فى بناء منزل جديد ، أو تكوين أسرة . وهما المناسبتان الداعيتان للزخرفة والتزيين فى المنزل بالمشغولات الحرفية (٩) .

ج ـ ظهور جناح الديوانى كمركز لتجميع المشغولات الحرفية فى البيت النوبى وتأثيره على الحرف فى بداية القرن الحالى :

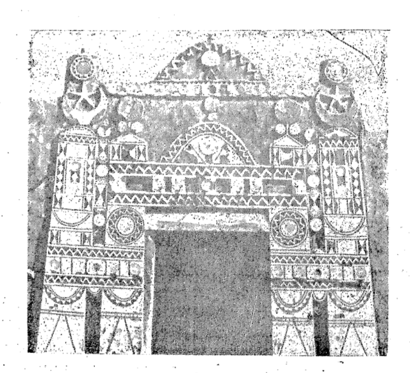
لقد أدى ظهور المنازل الجديدة الواسعة ذات الحوش السماوى الى تطور خريطة المنزل النوبى ذى الحجرات القليلة والضيقة التى وصفها « بوركهارت » والكثير من الرحالة . هذا التطور أدى الى ظهور حجرة (المضيفة) فى منطقة العرب ـ وهى حجرة واسعة لها باب يفتح للخارج ـ وظهور جناح الديوانى فى منطقة الفاديجا والكنوز وهذا الجناح يتكون كما وصفه بناء (الجولوص) (*) من قاعة كبيرة يتراوح طولها ما بين خمسة عشر وثلاثة عشر مترا ، وعرضها ما بين أربعة الى ستة أمتار ، وبها ثلاثة جدر فقط . وكان الجدار الخلفى مركزا لتجميع المشغولات والزخارف وتوجد (مزيرة) فى أول القاعة ، ويمتد أمام هذه القاعة فناء صغير ، وينتهى هذا الجناح بحجرة مقابلة للقاعة ... وهذا الجناح منفصل عن بقية المنزل وتتركز فيه الزينة .

مما سبق نخلص الى :

أن البيت فى النوبة القديمة وثيق الصلة بحال الحرف النوبية فمن الشواهد التاريخية وجد أن هناك تزاوج بين ازدهار العمارة والحرف بمنطقة النوبة والعكس صحيح ، ومن ثم فالفترة ما بين التعلية الثانية للخزان سنة ١٩٣٣ وبداية الستينيات هى من أخصب الفترات التى أنتجت فيها أدق وأجود المشغولات الحرفية الفنية النوبية .

٢ ـ العادات والتقاليد فى النوبة القديمة وارتباطها بالمشغولات الحرفية :

المجتمع النوبى مجتمع تقليدى ، فهو يحمل استعداد الولاء للتراث فطبيعته تعتمد على



بوابة دار بمنطقة الفاديجا قرية ادندان نقلا عن « حسن ضيف الله » .

نمط الحياة المستقر قابل المرونة ، لذا فهو يحمل مجموعة من العادات والتقاليد اجتازت فترة كبيرة من الزمن فى الشكل نفسه دون ان يطرأ عليها أى تغيير حتى الستينيات من هذا القرن وبناء السد العالى * (١٠)

وتعرف العادات الشعبية ** (Folk-ways) حسب ما جاء فى قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور (١١) بأنها أساليب الشعب وعاداته بمعنى القواعد المستترة للسلوك ، التى يؤدى خرقها الى الصدام مع ما يتوقعه رأى الجماعة « ولو تطرقنا الى بعض العادات والتقاليد النوبية والتى يرتبط بها المنتج الحرفى فاننا نجد أن أهم هذه العادات تنحصر فيما يأتى :

ا ــ عادات الوضع : « .. حين تمر سبعة أيام على ولادة الطفل يقام بالمنزل حفل صغير مقصور على السيدات والأطفال ويقدم اليهم البلح والفيشار فى الوليل (طبق من الخوص) .. وفى بعض المناطق يوضع الطفل على طبق من الخوص يشبه القارب ويسمى (ادا) ومعه سبعة أزواج من البلح ثم يرفع الطبق من على الأرض سبعة صغار (منهم ست اناث وذكر واحد) ويكررون رفع الطبق وخفضه سبع مرات فى مواجهة الشمس (١٢) .

وفى مناطق أخرى يحتفلون بالغلام فى اليوم السابع بأن يوضع فى طبق كبير من الخوص (ادا) مع ملئه بالملح والحلويات وسبعة أقراص من الخبز ، ويحمل الغلام داخل الطبق الخوص سبع سيدات (ويؤرجح) سبع مرات، ويحرقون الملح الرشيدى ، وبعد هذا يؤخذ طبق الخوص الى النيل ومعه سبعة أقراص من الخبز ويطلق الطبق فى النيل مع اشعاله بالنار ، لاعتقادهم أن النيل مقدس ، وبعد ذلك يغسل وجه المولود بماء النيل للتبرك .

ب ــ : العادات والتقاليد عند الوفاة : يقوم أهل النجع أو القريه باطعام المعزيين الغرباء ، حيث يخرج من كل منزل طبق كبير من الخوص الأبيض يوضع فيه الأكل وعيش (السناسى) ويغطى بطبق اخر من الخوص الملون (شاور)، وتتكرر هذه الصورة طوال أيام المأتم التى قد تمتد الى ثلاثة أيام ، هذا ولا يزال البرش (السادة) هو مثوى لجثث النوبيين وتهتم النساء برش ماء النيل على مقابر موتاهم ووضع آنية فخارية بها ماء فوقها لتشرب منه الطيور .

ويشير الى هذا بوركهارت قائلا « فى ٤ مارس ١٨١٣ م .. يمتد حرج النخيل جنوبى قرية الشباك وفى كل خطوة كنت أصادف قبورا

منبثة ، ويوضع النوبيون بجانب كل قبر اناء من الخزف يملأونه ماء فى اللحظة التى يلحد فيها الميت ، ويتركونه هناك ، أما القبرفيغطونه بحصير صغير مختلف الألوان وفى كل طرف من طرفيه يغرسون سعفتين كبيرتين من سعف النخيل » (١٣)

ج ـ : عادات الزواج وتزيين جناح الديوانى :

للزواج نظمه وعاداته وتقاليده ومشغولاته الحرفية المرتبطة به فالزواج من أهم المناسبات التى يمارس المجتمع فيهـا كثيرا من عاداتـه وتقاليده المتوارثة والمرتبطة بالمشغولات الحرفية الا أن أهم هذه العادات هو تجهيز العروس قبل الزفاف بمجموعة من المشغولات الحرشية تشتمل على الأبراش والأطباق الخوص الملونة ، ومجموعة من الشعاليب مختلفة الأحجـام ، كذلك تعـد العروس مجموعة من المعلقات الخرز والأحجبة، والمراوح ، وتعد لنفسها النشرة (الطرحة) التى تحلى من الأطراف (بشرابه) من الخرز ٠

ولا يخفى على أحد عامل المنافسـة والمحاكاة والغيرة بين الفتيات فى النوبة القديمة ، فأول ما يلفت نظر المدعويين من أهـل النجع عـلى حوائط (قبوه) العروس أو (الحاصل) ، هو عدد المشغولاتالحرفية المعلقة من أبراشوأطباق وأحجبة ودلايات الخرز ٠٠ فهم يتفاخرون بأن العروس صنعت (كذا) من الأطباق وكلمـا زاد عدد الأطباء كان ذلك مجالا للفخر ٠٠ فمثلا يقولون فلانـة (ديمكس ديمندج) أى أنتجت خمسعشرات أو ست عشرات لأن هذهالمشغولات تعد بالعشرات فـ « ديمن » تغنى عشرة ٠

هـ ـ : الاعتقاد فى عين الحسود :

يعتقد النوبيون كثيرا فى الحسد « وخلاصة هذه العقيدة أن بعض الناس عنده خاصية فى عينه ، اذا نظر الى شىء أماته أو أتلفه * ، ومن بين مقاطع احدى الأغانى التى تصور بوضـوح وجلاء أخيلة ومعتقدات النوبيين تلك الأغنيـة الشائعة عند الكنوز وخاصة أبناء أسوان :

المغنى : لما يخش بخروا له ، ولما يطلع بخرو له

ولو راح ٠٠ ولو جـه بخـروا له ٠٠ الله أكبر ٠٠ كبروا له ٠

ما ترحوش المورده بتاع الحسادين ٠

ولا تجف تبص وراك ٠٠ أحسن يصيبوك بالعين ٠

المرددون : ولو راح ٠٠ ولو جه كبروا له ٠ الله أكبر ٠٠ كبروا له (١٤) ٠

ويشيع فى المقطع السابق من الأغنية معتقد اجتماعى ، هو الخوف من العين الحاسدة ، وقد كان هذا حافز لازدهار طائفة من المشـغولات الحرفية التى كانت تنتج خصيصا ليتجنب بها شر العين (الحاسدة) وابطال مفعولها عن طريق لفت أنظار الناس الى هذه المشغولات ، وابطال فعل عيونهم ٠

فالنوبيات يصنعن طائفة من الأطباق الخوصية وعددا من الضفائر المصنوعة من الخرز يقرنهـا بتلك الرموز الوقائية ، والتى تأخذ زخارفهـا هيئة العين ، وجرت العادة على اتخاذ مثل هذه الأطباق والضفائر كحليات تعلق بداخل حجرات النوم حول المخدع ، بالاضافة الى مجموعـة من الأحجبة والتمائم والأحراز بأعداد كبيرة ، حتى لا يكاد الزائر لكثرتهـا يرى جدران الحجرات ويرجع ذلك الى اعتقاد النوبيين بأن هذا يجنب الحسد وعواقبه الذى قد يترتب عليه الاصـابة بالعقم وقلة الذرية وكل هذا يقوم على بقـايا عقائد وثنية متوارثة (١٥) ٠

مما سبق ذكره من عادات وتقاليد ومعتقدات نلمس قانونـا عامـا وأساسـيا ، وهـو : ارتبـاط المنتج الحرفى الفنى بالنوبة القديمة بالعادات والتقاليد والمحيط الاجتماعى للحيـاة ولذا يبدو أن اندثار المشغولات الحرفيةالنوبية كان نتيجة تبدل هذه العادات الاجتماعيـة من جهة واختفائها من جهة أخرى نتيجة لعدمقدرتها على الاستمرار فى ظل التغيير الحضارى بمنطقـة النوبة الجديدة ٠ وعليه لم يعد لتلك المشغولات مجال فى الاستعمال ٠

المرأة النوبية ودورها فى المحافظة على الحرف الشعبية الفنية بالنوبة القديمة :

تتمتع المرأة النوبية بعلو المكانة وتحتفظ الأم بقدر كبير من السلطة والسيادة فى المجتمع النوبى ويؤكد هذا المثل النوبى :

En-Ga Kuni Orga Fujyi Mun

اينـق كينى أرق فيس من

ومعناه : من له أم لا يبيت بلا عشاء ٠

ولقد كان نظام النسب فى المجتمع النـوبى قبل دخول الاسلام نظاما أموميا فيذكر المقريزى « وهم (أى النـوبيون) يورثون ابن البنت وابن الأخت دون ولد الصلب ٠٠ » (١) ٠

واذا كان لتلك العادات والتقاليـد دور فى المحافظة على تلك الحرف فى المنطقة ، فقـد أدخلتها وسط حياتها العقائدية وأعطتها معنى العادة ، وجعلت لها مكانة خاصة ٠

تعتبر الحرف النوبية وما تعتمد عليـه من خامات ، وما يرتبط بهـا من طرق وامكانيـات تطويع وتشكيل للخامات البيئيـة ، تراثـا اجتماعيا تتوارثه الأجيـال عن بعضهـا فى صورة (قوالب) أو اصطلاحات يمكن تفهمها وتداولها ٠

وتتم عملية تعليم تلك الحرف للفتيات من سن السابعة فى النوبة بطريقة نمطية متوارثة ودون كتب أو مدارس متعارف عليها وذلك على يدى أمها أو الأخت التى تكبرهـا أو أيـدى المسنات من نساء القرية والنجع ٠

ونظرا لتعرض المشغولات الحرفية فى النوبة القديمة لآفة النمل الأبيض على الدوام فقد كان من المتعذر فى الكثير من الأحيان استيفاء نماذج من المشغولات الحرفية داخل البيوت مدةطويلة من الزمن ٠

وعلى هذا فانه يبدو جليا تعذر وجود الكثير من النماذج الحرفية التى يرجع تاريخ صنعها لمدة زمنية كبيرة الأمر الذى أصبحت معه عملية التعليم الحرفى فى النـوبة قائمة على الحفظ ومضاهـاة الأجيـال الجـديدة من الحرفيـات للمشغولات الفنية بمثيلتها التى ورثتهـا عن الأسلاف ، والتى قد تتعـرض للضياع اذا لم تصادف الاتصال المباشر بين أجيال الحرفيـات الجدد وبين الجيل السـابق لهن دون فجوات زمنية بينهن ٠

وخاصة أن عمليـة التعليم بالنوبة القديمة ليستعملية اعتباطيةبل هى عمليةتعنى التعرف الكامل على الخبرات المتكاملة الداخلة فى بنية عمل المشـغولات الحرفية الفنية ، فهى تعتمد اعتمادا مباشرا على الادراك (الحسى) وذلك من خلال المعايشة ٠ ومظهر هذا التعليم يتضحفى تعرفالفتياتعلى الخامات البيئية وكيفيةصياغتها واعدادها للعمل ، وتمتد هذه الخبرة الى كيفية الاستخدام الأمثل للأدوات ، وتتعدى ذلك الى مشاركة والدتها أثناء العمل لتتعرف الفتـاة على الطرق والأساليب الصناعية التى بواسطتها تترابط تلك الخامات بل ويمتد هذا التعليم الى أبعد من ذلك فتتعلم الفتيات الأنماط والأشكال المتداولة والموروثة ،ومدلولها ، والغاية المرسومة لها ٠

كل ذلك هو الذى يؤدى فى نهاية الأمـر الى السبل التى توصل الى اكتساب الفتيـات الحذق والمهارة ، والسيطرة على الخامات المختلفـة وتشكيلها فى قالب معقد ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اكتساب امكانية التعديل والتحوير لذلك الرصيد الموروث من الخبرات الصناعية والتقنية والأشكال الزخرفية ٠

بذلك تكون الفتاة قادرة على فهم التفاصيل ورؤيـة كيف تؤدى كل خطوة فى تصـنيع المشغولة الى الأخرى ، تلك الخطوات المتعاقبـة التى تتداول فى صـيغ لغوية اصطلاحية بين المشتغلات فى مناطق النوبة ٠

ويتضح ذلك فى الأمثلة الآتية :

مثال (١) : حين تبدأ الفتاة النوبية فى انتاج طبق ، فهى تختار مقدما اسم له مثل (موج البحر ــ رقصة الجمال ــ قصر سـالم ٠٠٠) وتتم عملية الزخرفة ، وبناء جدار الطبق فى آن

وأخذ وفق أسلوب صناعى له بداية ونهـــاية متفق عليها ، ويتم اختيار الألوان حسب الطراز الزخرفى • ومع ذلك كله فالحرفيات النوبيـات لهن حرية التصرف فى تحوير بعض الزخارف وفى شكل الطبق وحجمه ما دام ذلك ملائمـــا للغاية الصناعية والمهارة الموروثة •

مثال (٢) : ان استعمال النوبيات للمخراز (الاشن) فى صناعة الأطباق بالنـوبة يتطلب منهن استعمال نوع معين من الحركات فقد صمم المخراز ليحقق غرضا معينا وهو ثقب جدار لفـه الأساسى ، بالاضافة الى أن تصـميمه يعمل فى اتجاه حركى معين ، وعلى يد الصانع أن تساير هذا الاتجاه ، وذلك للانتفـاع بالأداة الى أقصى حد ، فالأداة أو الآلة طاقة كامنة فى مجال معين، واذا خرجت القوة المحركة لها عن هذا المجال ، تعارضت معها فيضـــيع جزء كبير من الجهـــد المبذول سدى •

ولذا فالاستخدام الأمثل لأى أداة من البديهى أن يكون وفق خطوات منتظمة ، وليس نتـــاج سلوك عشوائى •

مثال (٣) : عند تناول العناصر الزخرفيـــة الهندسية الرمزية علىوجه مستقل منالاعتبارات الحرفية والحدود التى تفرضهـــا الصـــنعة على الزخارف وجدنا أن عمليـة تزيين المشــغولات الحرفية بالنوبة القديمة استخدمت كتعبير عن الحياة فهناك قصة خلف استخدام كل نموذج لأن كل جزء من زخرفة : هو رمز لشىء ما ، وكل رمز تسجيل لتاريخ أو تجربة •

فالنوبيات لم يكن وهن يزخرفن مشـغولاتهن يستهدفن أصلا تزيين تلك المشغولات اليدوية أو تســـجيل لنبات يروق لهن شـــكله ، أو صنع حجاب (للعيـــاقة) بل كن يعمدن الى تسجيله من خلال زخارفهن ، كحالة تصـويرية لفكرة معينة •

فالأمثلة والاستعارات التصـويرية ، والحكم والأقوال المأثورة ، وتاريخ المنطقة بما يشـتمله من أساطير وسير لأبطال القصص الشـــعبى كل ذلك يمثل خلفية عملية لفكر الحرفيات النوبيات، والذى يوجزنه فى صيغ رمزية بصرية (زخارف) معروفة لهـــا معنى لدى الجميع الا أنه بمرور الزمن قد تغيب بعض المعانى كلية عن الأذهان أو يتبدل مفهومها •

وهذا المعنى هو الذى دعا النساء النوبيـــات أصلا عبر التـــاريخ أن ينتجن وهو ما يمكن أن نسميه (باعث العنـــصر الزخرفى أو مبرره ـ The Motive of the Matif) * •

وبافتقاد النوبيات هذا الدافع افتقدن القدرة على الانتاج والتعبير فى ظل الظروف والمتغيرات الجديدة بمنطقة التهجير •

ونستطيع أن نجمل عوامل هـــذا التغيير والاندثار للحرف بمنطقة النوبة فيما يأتى :

أولا : أن الكثير من الحرف الشعبية فى القرى النوبية وقرى غرب أسوان وجنوبها ، والتى لم تغرق ، يتعرض أغلبها للاندثار والبعض الآخر يتعرض للتعديل كنتيجة حتمية للزخف الحضرى بأدواته وأشكاله المستحدثة التى أخذت بقـــدر متزايد من الاستخدامات التكنولوجية الحديثـــة التى أخذت بقـــدر متزايد من الاســـتخدامات التكنولوجية الحديثة والتى غيرت أساليب حياة النوبيين التقليدية ، وبدلت الدوافع التى كانت حافزا لانتاج مثل هذه المشغولات الحرفية •

ثانيا : أن التغير الموجه الذى حدث فى البيئة الطبيعية النوبية • والذى تم عن طريق « عملية التهجـــير المخططـة لـ ٤٨ ألف نســـمة الى شرق حوض كوم امبو » بعد بناء السد العـالى عام ١٩٦٤ وما تبع ذلك من عملية تحضر وتقدم سريع ، أدى الى تغيرات اقتصـــادية واجتماعيـــة وتبدلات فى ثقافة المجتمع التقليدية ، كل هـذا أحدث فجوة بين الأشخاص الذين يحملون التراث ويتداولونه وبين الجيـــل الذى تلاهم • والذى يندر أن نجد بينهم من يشتغل بتلك الحرف •

ثالثا : ترتب على تغير أساليب الحياة النوبية أن فقد النوبيون الكثير من العناصر الشـــعبية

الأصيلة المتميزة سواء كان ذلك من المشغولات الحرفية ، أو بعض العادات والتقاليد الموروثة ، وأصبح الكثير من هذه العناصر والتى كان مرغوب فيها لا تجد من الجيل الجديد الا الاستهانة ، وبالتالى بطلت الحاجة الملحة لأغلب الحرف النوبية نتيجة لهجرة الاستعمالات والطقوس المرتبطة بالكثير من المشغولات الفنية الحرفية •

وبذلك أصبح المنتج الحرفى ذا أهمية هامشية فى محيط الحياة اليومى فتعرضت تلك الحرف للاندثار وبعضها الآخر قد تعدل تباعا ، خاضعا لقانون العرض والطلب واتجهت الحرفيات الى تصنيع المشغولات الحرفية المبسطة بتقليد زائف ورخيص وقمىء للمصنوعات التى توارثنها عن جداتهن حتى يتمكن من بيعها لأفواج السياح فى أسوان •

المشغولات الحرفية المندثرة التى كانت تصنع من سعف النخيل بالنوبة القديمة •

١ – **الوليل (طبق)** شبه مسطح يتراوح قطره الكبير والصغير منه ما بين ٥٠ سم ، ٢٠ سم ، ويحوى الكبير منه على ٣١ لفة أساس والصغير على ١٦ لفة أساس ويزخرف من الجهتين اذا استخدم فى حياكته الأسلوب العادى أما اذا كان الوليل من نوع (أبو سنه) أى استخدم فى صناعته البروبى فان الزخارف تظهر على وجهه بينما لا تظهر الزخارف بالوجه المقعر ويكون (سادة) بلون سعفة الخياطة • يستخدم الوليل فى تزيين القباوى ، وتقديم الفيشار فى الأفراح والمناسبات •

٢ – (العمرة) (سلة الكرج) وهى سلة تشبه الشكل المخروط الناقص تنتهى بقاعدة يبلغ قطرها ١٠ سم وارتفاع السلة ٢٠ سم وقطر فوهتها ٣٥ سم وهى تستخدم فى تقديم الفيشار وكمعيار للحبوب والدقيق •

٣ – **جودان كونتى :** وهى سلة تشبه الاناء وتوضع بها زجاجات الشربات ، والسكر وعلب الطوفى وما الى ذلك فى الأفراح •

٤ – **جودان كونتى كوبياتى •** وهى تشبه سلة الكرج الا أن جدرانها أكثر ميلا للخارج ويستخدمها النوبيون بأن يوضع براد الشاى فى منتصف السلة وترص حوله (الكبابى) فى شكل دائرى •

٥ – **سنالجر (شعاليب) :** وهو عبارة عن أطباق من الخوص تعلق بواسطة خيوط من شعر الماعز (سيرنلاوز) فى سقف القباوى فى ثلاثة صفوف تختلف أحجامها وأشكالها وتستعمل فى حفظ الأطعمة وتهويتها كما تستخدم فى حفظ المصاغ والنقود بحيث يصعب على المرء أن يدرك مكان تواجدها من بين عشرات الشعاليب المعلقة •

٦ – (**كوباتجر**) سلة صغيرة ذات غطاء ينتهى بيد يبلغ ارتفاعها ٢٢ سم باليد وقطر قاعدتها ١٦ سم وتستخدم هذه السلة لحفظ البخور •

٧ – (**شاور**) طبق مرتفع قليلا من الحواف ويتميز عن الطبق العادى (الوليل) بوجود (يد) عبارة عن صفين من حبل الجريد مثبت بغرز فى مركز الطبق ويستخدم فى تغطية الطعام وصوانى الأكل عند تقديمها للضيوف •

٨ – **فالانتجر :** طبق كبير (ملون) يشبه الوليل الا أنه يبلغ قطره ٧٥ سم أو أكثر حسب حجم صينية الأكل التى يغطى بها •

٩ – **طبق كونتى :** طبق يشبه الوليل العادى الا أنه يتميز بأن لفات الأساس تعلو البعض ليحدث تقعر ملموس ويستخدم لتنظيف القمح • يبلغ قطر ٤٥ سم •

١٠ – **سرويته :** وهى سلة تشبه المركب ذات بداية بيضاوية تتراوح أحجامها بمعدل غير ثابت وتستخدم لتنظيف القمح •

١١ – **سمج :** وهو ما يطلق عليه برميل وأحجامه متنوعة ويستخدم فى حفظ ملابس العروس أو فى حفظ وتخزين الغلال • أو فى نقل مستلزمات الحجيج الى الأراضى الحجازية •

١٢ ـ **شنطة ترويجة** : شنطة تصنع بضفيرة من ستة أزواج من الخوص يتبع فيها أسلوب الملفوفة فى بنائها الا أن الأساس هما ضـــفيرة (شبر) والخياطة بحبل المشلاج ٠

١٣ ـ **هوايد** : مروحة ويتبع فى صناعتهـــا النسيج اليدوى وتستخدم للتهـوية فى أيام الحر والقيظ ولهش الناموس ٠

١٤ ـ **أدا** : سلة تشبه السرويته وتستخدم فى حمل الأطفال بعد أن تفرش بالملابس القديمة

وأخيرا : لقد فقدت الكثير من الحرف الفنية الشعبية بالنوبة القديمة القدرة على الاستمرار فى ظل الظروف الجديدة التى وجد فيها المجتمع النوبى عندما تبدلت العوامل التى كانت سـببا فى استمرار هــذه الحرف مما أحدث فجـــوة بين الجيل الحامل للتراث والجيل الذى تلاه ٠

ولما كنا لا نستطيع المحافظة على تلك الصناعات والحرف كما كانت عليه فى الماضى لذا فالأمر بات أكثر الحاحا للتفكير فى تقويم مثل هذه الفنون والصناعات حتى تتلائم مع العصر والاحتياجات الجديدة للبيئة النوبية وخاصـــة أن البنـــاء الاجتماعى الآن ما زال يحتفظ بالكثير من بعـض خصائصه ومقوماته الجوهرية ٠

ولذا يقترح الباحث هذه التوصـــية اللازمة للحفاظ على هذا التراث الفنى والاستفادة منـه وهى :

أن تتبنى احدى المؤسسات العلمية المتخصصة « قسم الأشغال الفنية والشعبية كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان أو المعهد العالى للفنـون الشعبية ـ أكاديمية الفنون) أو أحد الجهــود الفردية الواعيـــة مهمة جمع ما تبقى من الذين يحملون التراث الفنى النـــوبى من الحرفيـــات وعددا من الفتيات النوبيات فى وسط حـــرفى نموذجى ، مستعينا ببرنامج علمى على تفهـــم الجوانب البيئية والتاريخية والفنية التى سجلت من خلال الدراسة الأكاديمية فى محاولة لاحيـاء تلك الحرف بما يضمن بقاء جوهرها على غـــرار تجربة أخميم فى محافظة سوهاج والحرانية فى محافظة الجيزة (ولينظر كيف تطورت صناعة النسيج الشـــعبى ، والكليم بزخارفه وألوانه وجودة خاماته بعد أن شـعر الفنان الشـــعبى بحاجة الآخرين له ، وتنافسـهم على انتاجـه ومطالبة الأسواق العالمية له) ٠

المراجـع :

١ ـ محمد مراد : **على هامش المشكلة النوبية** ٠ ج ١ مطبعة حليم القاهرة ١٩٤٧ ص ١٤ ٠

٢ ـ بوركهارت : **رحلات بوركهـــارت فى بلاد النوبة والسودان** ، ترجمة فؤاد اندراوس، الجمعية المصرية للدراســــات التاريخية ١٩٥٠ ص ١٢٧ ٠

٣ ـ سعد الخادم : **الصناعات الشعبية فى مصر**، دار المعارف القاهرة ١٩٥٧ ص ٩٣ ٠

٤ ـ جمال حمدان : **شـخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان**، ج ٢ عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٣٤٠ ٠

٥ ـ أنظر كتاب : **الزخارف المعمارية وتطورها فى وادى حلفـا** « د أحمد حاكم جامعـــة الخرطوم ص ١٨ ، وما بعدها ٠

٦ ـ سعد الخادم : **الفنون الشعبية فى النوبة** ، الدار المصريـة للتاليف والنشر والترجمة ١٩٦٦ المكتبة الثقـــافية العدد (١٥٥) القاهرة ص ٣٤ ٠

٧ ـ سليم حسن : **مصر القديمة** ج ١٠ مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٥ ص ٥٢ ٠

٨ ـ النوبيون فى بلادهم بعد الغرق ـ سليمان عجيب ، مصباح النوبة « **دورية** » العـدد ٥٣ أكتوبر ١٩٣٨ ، القاهرة ٠ ص ٩

٩ ـ مرجع رقم (٥) ص ٢٨ لأحمد حاكم ٠

١٠ ـ السيد أحمد حامد : **النوبة الجـديدة** دراسة **فى الأنثروبولوجيا** الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ فرع الاسكندرية ص١٥

١١ ـ ايكه هولتكرانس « **مصطلحات الاثنولوجيا** والفولكلور ـ ترجمة محمد الجوهرى ، حسن الشامى ، دار المعارف القاهرة . ص ٢٤٦ .

١٢ ـ وزارة الشئون الاجتماعية . **بلاد النوبة حاضرها مستقبلها** ـ ادارة المعلومات ، دار الشعب القاهرة ٤٦ .

١٣ ـ بوركهارت : مرجع سابق ص ٣٢ .

١٤ ـ أفراح النوبة : صفوت كمال ، الفنون الشعبية « دورية » وزارة الثقافة والارشاد القومى العدد (١) السنة الأولى ١٩٦٥ ص ١٠٤ .

١٥ ـ الفنون الشعبية فى النوبة مرجع سابق ص ٨٣ ، ٨٤ .

١٦ ـ المقريزى : **الخطط** ـ المجلد الأول ـ الجزء الثالث منشورات العرفان ـ لبنان ص ٤٣٢ .

قالوا فى الأمثال :

عن الاستدانة :

فقر بدون دين هو الغنى الكامل .
الدين هم بالليل ومذلة بالنهار .
الدين ينسد والعدو ينهد . **(مصر)**

الدين عمى عين .
ديانك سيدك لحين توفيه . **(الكويت)**

أوف دينك وقر عينك .
الدين هم ولو درهم . **(العراق)**

الدين يسود الخدين . **(الجزائر)**

اللى ما عندو سيدو ، مولى الدين سيدو . **(المغرب)**

لا هم الا هم الدين ، ولا وجع الا وجع العين .
(الجزيرة العربية)

العرس بنرفعه والضرس بنقلعه ، لكن ما هم الا هم الدين
ولا وجع الا وجع العين . **(فلسطين)**

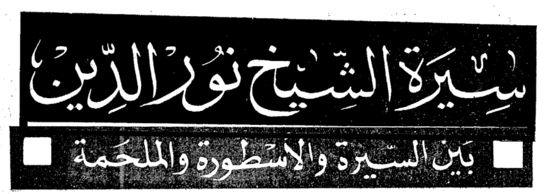
وتتماثل الأمثال فى البلاد العربية كما تتشابه أحيانا مع غيرها من بلدان غيرعربية فيقال :

الغنى الحقيقى من لا دين عليه . **(فرنسا)**

الدين يزجع الحر عبدا . **(اليونان)**

بدون دين ، بدون هم . **(ايطاليا)**



محمد السيد عيد

العمل الأول دائما يحمل بشائر الثمار ، أما الثمار الناضجة فلا تأتى الا متأخرة فى أغلب الأحيان ، لكن سيرة الشيخ نور الدين ، الرواية الأولى لأحمد شمس الدين الحجاجى ، تكسر هذه القاعدة • وتؤكد لنا أن بعض البشائر قد تأتى أنضج من ثمار طال عليها الوقت على أغصان عجفاء •

والجانب الأول الذى يشد انتباهنا فى هذا العمل هو استفادته من فن السيرة الشعبية • ولا نقصد بالسيرة الشعبية هنا سيرة عنترة ، أو الظاهر بيبرس أو أبى زيد وحسب ، بل نقصد كل السير التى تناولها الخيال الشعبى العربى ، وأضاف اليها من ذاته ، خاصة سير آل البيت كما صاغها أتباعهم الشيعة ، وسيرة أئمة الصوفية كما صاغها المؤمنون بهم على مر العصور •

وهدفنا من توسيع مفهوم السيرة بهذه الصورة أن نؤكد الآتى :

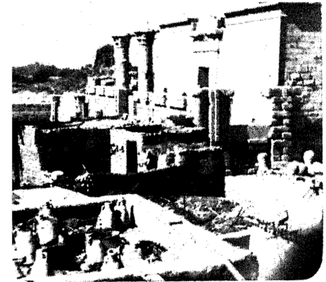
● ان نموذج بطل السيرة المقاتل ليس النموذج الوحيد للبطولة فى هذا الفن الشعبى ، بل قد نجد الى جواره نموذج البطل الصوفى الذى يستمد قيمته من قدرته الروحية وحدها ، مثل السيد البدوى الذى سنستشهد به كثيرا فى هذه الدراسة •

● ان هناك نموذجا ثالثا للبطولة غير النموذج المقاتل والنموذج الصوفى ، يتمثل بشكل خاص فى الكثير من أئمة الشيعة مثل : على بن أبى طالب ، الحسين ابن على ، وزيد بن على زين العابدين •• وغيرهم •

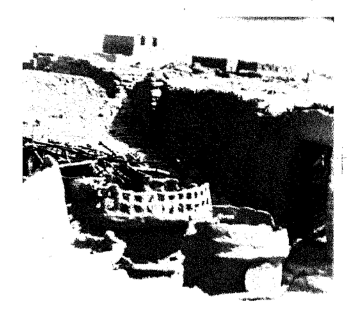
وهذا النموذج يجمع فى ذاته بين النموذجين السابقين •

جولة الفنون الشعبية

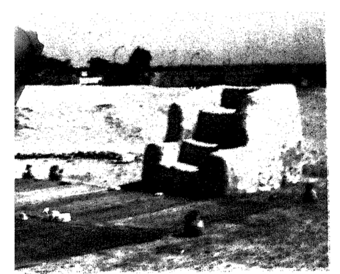
العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد



● العمارة الشعبية فى حضن المعبد الفرعونى .



● شبكة مرتفعة ضد الهوام .

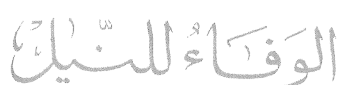


● زاوية شعبية للصلاة .

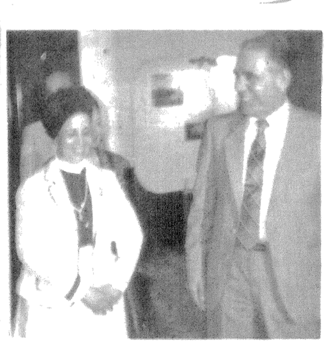
● الحوائط المرتفعة والمشربية المفرغة فى الأقصر .



الأساتذة د . نعمات فؤاد ، د . صبحى عبد الحكيم ، د . عبد الغنى سعودى ، صفوت كمال فى إحدى حلقات البحث فى الندوة العلمية .







● اللواء أحمد حسن نائب محافظ القاهرة ، السيد سفير النيجر وعميد السلك الدبلوماسى الأفريقى بالقاهرة ، السيد المهندس عصام راضى وزير الرى .

● اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة فى حفل افتتاح معرض الكتاب المقام فى إطار الاحتفال بالوفاء للنيل .

● الأستاذ الدكتور أحمد هيكل ، والسيد سفير تركيا بالقاهرة ، والأستاذة الدكتورة سعاد ماهر فى الجلسةالافتتاحية لمؤتمر الفن التركى .

● جانب من حلقات البحث فى المؤتمر .

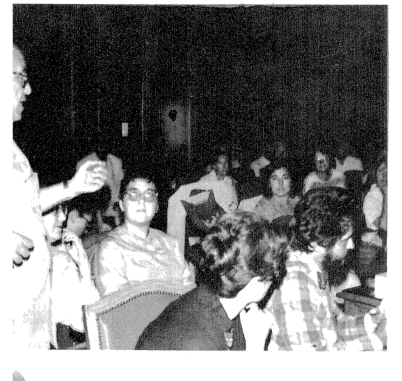
● (لا يكونيك) ودميته من فنون التتار المتوارثة فى بولندا .

● الحصان الدمية ، أحد اللعبات الشعبية ذات التأثير التركى .


الفن
التركي





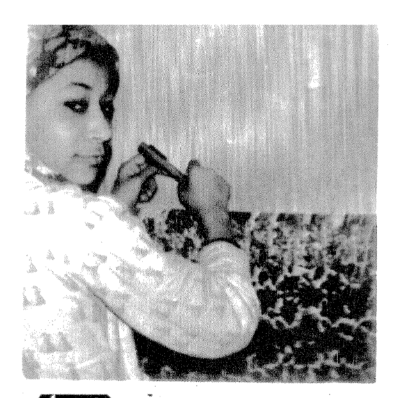




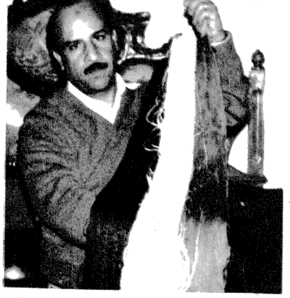


السجاد اليدوى

فى سوق السلاح بالقاهرة



● مجموعة من الصور تبين مهارة الفتيات المصريات فى صناعة السجاد من خيوط الحرير .

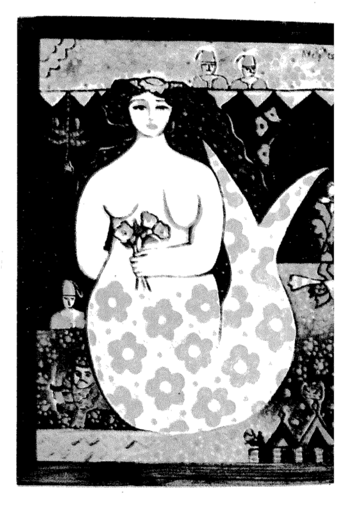






حلمى التونى والتراث الشعبى

● ثلاث لوحات من أعمال الفنان حلمى التونى تعبر عن رؤيته للتراث الشعبى المصرى .









- مجموعة من الحرفيين الأصليين بآلات عملهم الشعبية مع مجموعة من المؤدين فى العرض .
- صاحب الدربكة فى حالة الميلاد الفنى .
- بوابة القاهرة القديمة ، واستخدام الفتيات والطشت فى تعبير رمزى .
- العرافات يكشفن عن مستقبل صاحب الدربكة ، مع استخدام (الهون) كآلة ايقاع موسيقية .

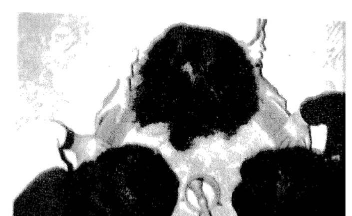


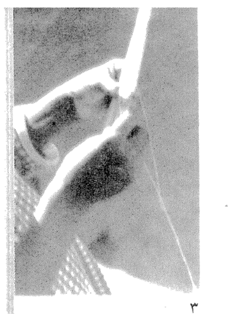
شكل (١) سيدة مسنة من قرية دابود الكنزية تدخل مفردات من الأبجدية اللاتينية ، وتستخدم خامة الصوف بدلا من السعف فى طبق من طراز « الورد الجديد » ، بناء على طلب التاجر ــ ١١ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٢) « سَنَاجِر » بلغة الفاديجا ، « شَعَلُوبْ » بلغة الكنوز ــ المصدر قرية الديوان ١٩٥٠ .

شكل (٣) ويتضح منه الأسلوب الحرفى المتبع فى صناعة المراوح بالنوبة القديمة ، وتظهر عملية بناء الأساس فى المراوح وهو مايطلق عليها « البداية » ــ منطقة دارو ــ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٤) « وَلِيلْ » منطقة الكنوز ، الطراز الزخرفى النجم « ونجى » ــ يرجع تاريخ الصنع الى عام ١٩٥٠ .





٣



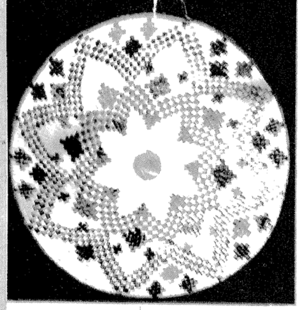
١

● تعليقات الأشكال من ١ ــ ٤ بالصفحة السابقة .

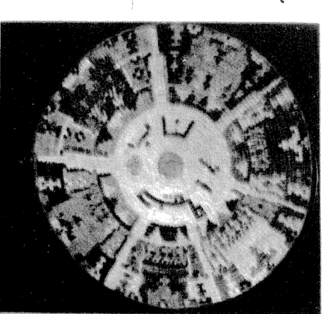
شكل (٥) « وَلِيلْ » منطقة الكنوز ــ المصدر قرية المحرقة ، الطراز الزخرفى « الأولياء » يرجع تاريخ الصنع الى عام ١٩٦١ .

شكل (٦) الفنانة الشعبية سيدة جمعه « قرية الجعافرة » ، وهى من أمهر الحرفيات فى صنفر « الشُبَر والبرش » ــ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٧) سِبِجْ « برميل » ــ قرية غرب أسوان ــ المصدر نجع الجرانيز ــ غير متفق على طرازه الزخرافى ــ يرجع تاريخ الصنع الى ١٩٣٥ .

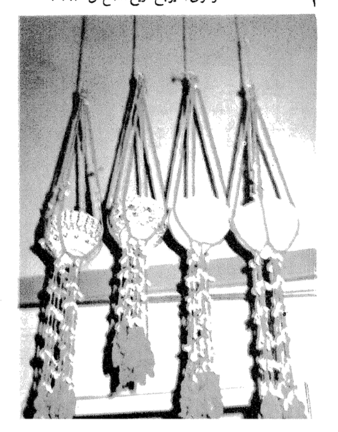


٤



٥

٢





٨

شكل (٨) سيدة مسنة من توشكى مازالت تصنع الوليل « الطبق » ، وهى تبسط طرزه الزخرفية لانخفاض سعر الشراء ــ ٣٠ نوفمبر ١٩٨٣ .



٦



٩

شكل (٩) طبق من منطقة الكنوز يرجع تاريخ صنعه الى ١٩٥٠ ، ويطلق عليه النجم المجنح

شكل (١٠) سكرية من منطقة الكنوز يتضح فيها أسلوب « أبو سنه » طراز فتافيت السكر ــ ١٩٤٥ .



٧



١٠

وفى ضوء هذه النماذج الثلاثة يمكننا أن نقول بأن ثمة اطارا عاما لبطل السيرة الشعبية ، وهذا الاطار قد يختلف معه البطل فى نقطة أو أكثر الا أنه رغم هذا يمثل الحدود العامة لبطل السيرة ٠

وهذه هى ملامح ذلك الاطار العام :

● أن يكون البطل سليل أسرة عريقة ، تجرى فى عروقه الدماء النبيلة ، حتى لو كان عبدا (كعنتر) أو مملوكا (كبيبرس) ٠

واذا كان التاريخ يكتفى بأن ينسب عنترة - مثلا - للأمير شداد كوالد له ، فان الخيال الشعبى لايكتفى بهذا ، ويضم زبيبة أمه أيضا الى زمرة الأميرات ، اذ كانت قبل أسرها واحدة من الأسرة المالكة فى الحبشة ثم دار عليها الزمان ٠ أما بيبرس الذى لا يعلم له أحد أصلا فقد جعله الخيال الشعبى ابنا لملك هو الآخر ، بل حدد اسم هذا الملك وموطنه ، وأصبح بيبرس بفضل هذا الخيال ابنا لشاه جقماق ملك خوارزم (١) ٠

● **فى كثير من الأحيان تدور النبوءات حول البطل قبل ولادته** لتضفى عليه طابعا غير عادى منذ اللحظة الأولى لوجوده فى هذا العالم ٠ ومن أمثلة ذلك أنه حين حملت الرباب فى ولدهاجندبة رأت فيما يرى النائم أن نارا تخرج منها وتحرق ملابسها ، وبالطبع أصابها الفزع ، وبحثت عمن يفسر لها هذا الحلم الغريب ، حتى جاء من يتقن تعبير الرؤيا فتنبأ لها بأنها ستلد ولدا يحسن ذكره ، وأنها ستكون عرضة للخطر عند ولادته ٠ وسرعان ما تحققت النبوءة بالفعل لتؤكد الطابع غير العادى لهذا البطل (٢) ٠

● **يحاط مولد البطل فى أكثر من سيرة بملابسات غريبة** قد تنتهى به الى أن ينشأ بعيدا عن أهله وموطنه ٠ والمثل الواضح على ذلك أبو زيد الهلالى ، اذ يحكى عن هذا البطل أن أمه رأت قبل مولده طائرا أسود ينقض على مجموعة من الطيور فيغلبها ، ويقتل الجانب الأكبر منها ، فأعجبت به ، ودعت الله أن يمنحها غلاما قويا مثله ، ولو كان فى سواده ٠ فاستجاب سبحانه لطلب المرأة وأعطاها الطفل القوى الأسود ، فما كان من الأب الا أن انكره ، وانتهى الخلاف بين الزوجين برحيل الزوجة (خضرة الشريفة) عن الزوج قاصدة بلاد أبيها ، الا أن الصدفة تضعها فى طريق الأمير فضل بن بيسم ، فيأخذها الى دياره ، ويرعاها هى وولدها حتى يصبح الطفل شابا ، وتقوده الأقدار مرة أخرى الى أهله وبلاده٠

● **ترتبط طفولة البطل دائما بكسر المألوف** ، فاذا كان بطلا مقاتلا وجدناه يأتى بأفعال تدل على الشجاعة ، واذا كان بطلا روحانيا وجدناه يأتى بأفعال تدل على طابعه الروحى ٠

ومن نماذج البطل الشجاع فى طفولته عنتر ، الذى يروى أن الملك زهير قذف له وهو طفل بقطعة لحم ، فأخذها أحد الكلاب ، فجرى وراء الكلب ، وفشخ ضبه ، حتى كسر فكه ، وأخذ منه قطعة اللحم (٣) ٠

ومن نماذج البطل الروحانى : **عبد القادر الجيلانى** ٠٠ الذى كان يرفض أن يرضع ثدى أمه فى رمضان (٤) ٠

● **يخوض البطل المعارك المجيدة** ، ويقوم بالأفعال الخارقة التى تتحقق من خلالها ذاته ، ويعلو صيته اذا كان بطلا مقاتلا ، وتتحقق كراماته الباهرة اذا كان بطلا روحيا ٠

● **يرتبط البطل المحارب بقصة حب قوية - غالبا - مثلما نرى فى ارتباط عنترة بعبلة** ، بينما لا يشترط ارتباط البطل الروحانى بمثل هذه العلاقة ، بل ان سيرة مثل سيرة السيد البدوى تجعل عدم رضوخه لاغراء فاطمة بنت برى دليلا على قوة ارادته وعظمة روحه (٥) ٠

٥ - يرتبط موت البطل فى بعض الأحيان بنبوءة تثير شفقة الآخرين عليه ، وتجعل منه بطلا تراجيديا ، ومن أمثلة ذلك الحسين بن على الذى تقول عنه الروايات الشعبية : « لما حملت فاطمة بالحسين جاء جبريل الى رسول الله (صلعم) فقال : ان فاطمة ستلد غلاما تقتله أمتك من بعدك » (٦) ٠

ومن أمثلة ذلك **على بن أبى طالب** أيضا الذى يروى عنه أنه كان يعلم موعد موته قبل أن يموت ، وأنه لم ينم تلك الليله ، وانه لم يزل يمشى بين الباب والحجرة وهو يقول : والله ما كذبت ولا كذبت وأنها الليلة التى وعدت » ٠٠ ويقول « مايحبس أشقاها ؟ فو الذى نفسى بيده لتخضبن هذه من هذه » (٧) ٠

● تنتهى السيرة ، فى معظم الأحيان ، بذكر الجيل التالى للبطل الذى يحمل الرسالة بعده .

بعد هذه المقدمة النظرية ننتقل الى الحديث عن « سيرة الشيخ نور الدين » ونبدأ بالبحث فى مدى انطباق الاطار العام للسيرة عليها ..

● الأصول الأسرية

تبدأ سيرتنا — كما تبدأ السير الشعبية عادة — بالحديث عن الأصول العريقة لبطلها ، فتذكر أنه ينتمى للأسرة الحجاجية التى تعد من أكبر الأسر فى جنوب مصر ، وأن الشيخ « أبو الحجاج » صاحب المسجد الشهير فى الأقصر هو جده البعيد ، والشيخ يونس الحجاجى الذى كان « أحد ثلاثة رجال أقاموا حكومة عرفية فى اقليم كبير يمتد من حدود مديرية سوهاج الى وادى حلفا » هو أحد أجداده الأقربين . وقبل انتهاء الفصل الأول من الرواية تكون قد نجحت فى اقناعنا بأن تاريخ مدينة الأقصر الاسلامى هو تاريخ الأسرة الحجاجية ، التى ينتمى اليها الشيخ نور الدين .

● نبوءات الحمل والميلاد

تروى سيرة نور الدين أن شقيقا له أخذ جاموسته ذات يوم ليحممها فى النيل ، فأخذه التيار ولم يعده . وحزن الوالد « مصطفى » على ولده ، تأثر ، بكى ، حتى جاءه الشيخ أحمد أبو شرقاوى أحد أقطاب الصوفية فى الصعيد ، ودعاله دعوة تختلط بالنبوءة ، قال :

« اللهم أجبر كسره بنور الدين أبو البركات — أصبر يا مصطفى فان الله مع الصابرين وسيخلفك الله بمن هو خير منه . اذهب الى بيتك » (٨) .

بعدها ذهب الأب ، ونام مع زوجته ، وبعد تسعة أشهر كاملة ، لا تزيد ولا تنقص ولد نور الدين . هذه هى النبوءة الأولى ، بعدها تأتى نبوءة أخرى تبرر التسمية .. فحينما كانت أم نور الدين حاملا رأت فيما يرى النائم أن نورا سقط فى حجرها ، فقررت منذ هذه الساعة أن تسمى ولدها نور الدين .

● الفروسية

اذا كان أبطال السير المقاتلين يتصفون بالفروسية فنور الدين أيضا بدأ حياته فارسا ومع أن أسرته كانت أساسا أسرة زعامة روحية الا أنه قد استطاع لأول مرة فى تاريخ الأسرة أن يجمع بين قوة الروح وقوة الفرسان .

وتتجلى فروسية نور الدين فى لعبه بالمرماح ، فالجميع يشهدون أنه لم يهزم قط . نازل أكثر من شخص وهزمهم حتى أن الحاج محمد أبو عواض المشهور بقتله لملتزم الكرنك التركى طلب منه أن يكتفى بما هزم اليوم ، مشيرا الى أن هزيمته للفرسان كانت عن طريق البركة ، حيث نازل على زيدان المشهور بفارس التماسيح فهزمه، وبلغت براعته فى النزال حدا جعل الناس يتركون راقصات الموالد وألعابها ويتحلقون حوله يشاهدون آيات نبوغه .

وبعيدا عن المرماح أيضا يظل نور الدين مقاتلا صلبا ، حدث ذات مرة أنه كان يستحم فى النهر وما ان خرج حتى وجد رجلين من قطاع الطرق يحاصرانه ، الأول معه بندقية ، والثانى معه شومة ، ومع أنه كان دون سلاح الا أن خفة حركته وقوته الجسدية غيرت الموقف تماما لصالحه ، اذ انتهز فرصة انشغال أحدهما بتفتيش الملابس وخطف الشومة من يد الآخر ، وراح يتابع حركته بضرب صاحب البندقية حتى سقطت فالتقطها وألقاها بعيدا فى النيل ، ثم راح يوجه ضرباته بالشومة الى ساقى الرجلين وقد تعالت صرخاتهما يطلبان الرحمة .

وحدث — فى مرة أخرى — أن واجه جمعا من خفراء الآثار وحده ، دون سلاح وانتصر عليهم جميعا .

كان من عادة نور الدين النزول الى البربى (المعبد الفرعونى القديم) لأداء الصلاة والائتناس بأرواح أجداده ، الا أن الحكومة عينت بعض الخفراء لحراسة البربى ومنع الدخول اليها ، وتعارضت رغبة نور الدين مع واجب الحراس ، ونشبت المعركة ، واذا بنور الدين الأعزل « يختطف عصا من أحدهم ، وأخذ يضرب بها الخفراء الذين عجزوا عن النيل منه . تروى الروايات أن وجه نور الدين قد تغير وكأنما لبس لبدة أسد . بصيرى العبادى

(صديقه) يحلف بأن الخضر عليه السلام قد مسه بقوته العظمى ، حتى ان محمدا وبصيرى العبادى وقد جاءا لينقذاه خافا أن يقتل نور الدين الخفراء فأخذا يمسكان به ليمنعانه عنهم ، لكن نور الدين لم يهدأ ٠ ضرب محمد وبصيرى ٠٠ كسر ذراع رجل منهم وأصاب اثنين برضوض شديدة » (٩) ٠

ورغم قوة نور الدين الجسدية الا أنه لا يمثل القوة الغاشمة التى عرفت عن بعـــض الأبطـال الشعبيين ، بل يزاوج بين القوة والعقل ، لذلك فحين يحاصره الانجليز هو ورجـــاله فى مخبأ ، بأحد الجبال ، أثناء ثورة ١٩١٩ ، ويـــرى أن المواجهة مع الخصم لن يترتب عليهـــا أى نصر ، يقرر الانسحاب ، وعندما يقول له سيد أبو حسين الزغابى ، حفيد الزناتى خليفة وعمدة الغرب : « احنا جايين هنا علشان نموت » يجيبه : « لا احنا مش جايين علشان نموت ٠٠ احنا جايين عشان نهزم الانجليز ويسيبوا بلدنا ٠٠ وأهـــو احنا هزناهم ٠٠ يا زغابى الحرب خدعة ٠٠ ومتبقاش زى جدك الزناتى خليفة ٠٠ بطل وشجاع لكـــن ضيع الغرب كله » (١٠) ٠

ويزاوج نور الدين أيضا بين القوة والحيلة ٠ مع ان الحيلة فى السير الشعبية تناط عادة ببعض الأشخاص المحيطين بالبطل (مثل شـيبوب فى سيرة عنترة) ٠٠ ونرى هذه الحيلة عند عـودة بطلنا مع صديقه بصيرى من السودان بالجمال ٠

لقد هجم اللصوص على بصيرى ، وأخذوا منه مئة وخمسة وسبعين جمـــلا وحيـــن علم نور الدين بالأمر مضى وحده وراء اللصوص ، ولم يلبث أن عاد بالجمال المئة والخمسة والسبـعين ، وبالجمال التى سرقها اللصوص فى مرة سابقة ، بل وبما ولدته هذه الجمال منذ سرقت ، ولم تكن استعادة هذه الجمال نتيجة قتال مع اللصـــوص ، بل كانت نتيجة الحيلة ، اذ هرب بهـــا دون أن يشعر به أحد أو يخوض قتالا مع أحد ٠

والى جوار الفروسية بمعنى القوة نجد لدى نور الدين أيضا الفروسية بمعنى الخلق النبيل ، تماما كما نرى فى كل السير الشعبية ٠

ومن شيم الفروسية عند نور الدين الرحمة بأعدائه ، فعندما كان يقود الكفاح ضد الانجليز أثناء ثورة ١٩١٩ لم يكن حريصا على قتل جنود الاحتلال الذين يقعون فى يده ، ما دام قادرا على تحقيق هدفه ــ ازعاج الانجليز ــ دون قتل ٠

ومن شيم الفروسية عنده الرحمة بالحيوان ، فأثناء العودة من السودان يتصادف أن ناقة تلد فى الطريق ، ويقف بصيرى صاحب القافلة حتى تتم الولادة ، ثم يقرر أن يأخذ الأم ويترك الوليد ، الا أن نور الدين يتصدى له :

« ــ سيب الناقة يا بصيرى ٠٠ احنا مش حناخدها معانا ٠

ــ وأسيبها ليه ؟

ــ يا راجل خلى عندك رحمة ٠٠ تاخد أم من ابنها ٠٠ سيبها زكه عن مالك ٠٠ سيبها وأنا أدفع ثمنها لعل الله يجد لها مخرجا » (١١) ٠

وتنتهى المناقشة بترك الأم مع الوليد ، دليلا حيا على رحمة نور الدين ٠

● القدرة الروحية

وقدرات بطلنا الروحية عديدة ، لكنا نتركها الآن لنقف عندها بشكل تفصيـــلى بعد قليل ، عندما نتحدث عن الأسطورة ٠

● الحب

والحب فى حياة نور الدين رومانسى ، من أول نظرة ٠ ذهب ليدفع الايجار لصاحب المنزل الذى كان يسكنه فى القاهرة ، حين كان طالبا فى الأزهر ، فرأى ابنته ، فوقـــع فى هواهـــا لساعته ووقعت هى الأخرى فى هواه ٠ ولأن بطلنا رجل حريص على دينه فقد تحول الحب الى محنة له ، خاصة أن الفتاة التى أحبها كانت تبادلـه حبا بحب ، وتتوق الى أن يلمسها ويقبلها ويخلو بها ، وأن الظروف المحيطـــة كانت مواتية له ، ليخطىء لو شاء ، بل ان هذه الظروف سمحت له ذات مرة بالخلوة ، ووصل فيها الى حد تعريـة جسد الحبيبة التى راحت تئن تحت وطأة الرغبة ، لولا أن صوتا داخله منعه من الخطأ ، ففر وقصة يوسف تطارده ، والآية القائلة : « فراودته التى هو فى بيتها عن نفسه ، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله » تلح على وجدانه ٠

وبدأ عذاب الضمير ، وجاء عقـاب النفس

بالامتناع عن المآكل والمشرب حتى أدركه شيخه « الطيب » ليؤكد له طهارة نفسه ، ويعيد له استقراره النفسى بآية أخرى من سورة يوسف :

« يا نور الدين قرأت آية وتركت آية ٠٠ نسيت « همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه » ولقد رأيت برهان ربك يا نور الدين ، ان الله جميل يحب الجمال فأراك الجمال لا ليفتنك وانما ليثبتك ولقد ثبتك الله ٠٠ فاسكن أيها الحبيب للحبيب ولا تفسد الحب بالقنوط ٠ ستتزوجها يا نور الدين » (١٢) ٠

ويعقد نور الدين قرانه فعلا على حبيبته (عطيات) الا أن الزواج لا يتم ، لأن عطيات تتوفى وكأن الله يمتحن بها صبر عبده نور الدين٠

واذا كان نور الدين هنا عاشقا ، فهناك قصة حب أخرى هو فيها المعشوق ، بطلتها امرأة غجرية (رفيقة) تحترف الرقص والدعارة ، وقعت فى عشق نور الدين ، وظنت أنها تستطيع بحيلها أن تأتى به اليها الا أنها فشلت ، فقررت أن تعتمد على مالها ، وعرضت على بصيرى مئة جنيه ذهبا مقابل أن يدبر لها لقاء مع نور الدين ترى فيه لون عينيه ، لكن المال أيضا لم ينفع ، فدارت وراءه فى البلاد علها تظفر به ، حتى أصابها اليأس ٠

وقد استمرت هذه العلاقة طويلا ، وانتهت بأن جعل نور الدين رفيقة تتوب على يديه وتتزوج من سيد أبو حسين حفيد الزناتى خليفة ٠

وتذكرنا هذه القصة الأخيرة بالقصة التى صاغها الخيال الشعبى بين السيد البدوى وفاطمة بنت برى ليثبت بها قدرة البطل الصوفى على مقاومة أى اغراء ٠

● **نبوءة الموت**

تنبأ نور الدين بوفاته ، وقال لابنته بثقة « ده أنا حاموت السنة دى » (١٣) وتنبأ له ولده (محمود) أيضا بالوفاة ، فبينما كان نائما رأى فى منامه والده فى أرض أجداده بجوار مشايخ عطية وقد تحولت الى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه ٠٠ ولا تلبث أن تتحقق النبوءتان ، وبطريقة لا تخلو من غرابة ، تشعرنا بالجو الأسطورى ، فعندما يأتى الشيخ مرض الموت تنادى روحه أبناءه من كل البلاد التى يسكنونها ليحضروا اللحظات الأخيرة له ، ويراهم ويرونه قبل الفراق ٠٠ والأغرب من هذا أن الأطباء الذين زاروه جميعا أكدوا سلامته لكنه كان يعرف ما لا يعرفون ، لذا راح يستعد له ، فطلب الحلاق ، وهذب شعره وذقنه ، وأمر ولده أن يرد الأمانات الى أهلها ، وأن يواصل الأعطيات للمحتاجين الذين حددهم ، وأوصاه بما يريد ، ثم قضى ليلته فى التسبيح والدعاء ٠٠ وأخيرا سقط مصابا بجلطة فى المخ أودت به الى حيث شاء ربه ٠

● **ما بعد الموت**

وفى هذه المرحلة نرى كيف يبدأ الجيل التالى ممثلا فى الحاج حجاجى فى تحمل الرسالة ، كما نرى اختلاط الحقيقة بالأسطورة ، اذ يتبين محمود (ابن الشيخ) وهو يقف أمام أحد التماثيل الفرعونية أنه يقف أمام نور الدين ، وأن نور الدين لم يكن شخصا عابرا فى حياة هذه المدينة (الأقصر) لكنه كان هنا دائما ، فى صورة كاهن ، أو قسيس ، أو شيخ ٠

وهكذا نصل الى ختام سيرة نور الدين ، ولعله بات واضحا من استعراضها أنها تعتبر سيرة نموذجية من حيث انطباق معظم ملامح الاطار العام للسيرة عليها ٠ وهذا هو الهدف الأول الذى تريد الدراسة أن تثبته ٠ ومن المناسب بعد أن أثبتناه أن ننتقل للهدف الثانى وهو : ايضاح البعد الأسطورى فى روايتنا ٠

ترتبط الأسطورة فى روايتنا أساسا بالشيخ نور الدين ، وتتجسد من خلال علاقاته بعدة أشياء أولها : المظاهر الطبيعية ٠

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها نور الدين « النجم ذو الذنب » ، هذا النجم الذى ارتبط ظهوره بمولد الشيخ ، واحتل موقعه فى السماء متألقا طوال حياته ، واختصه بنوره أمام الآخرين ككرامة ناصعة للشيخ ، ثم اختفى فى نهاية الأمر عند موت صاحبه حتى أن بصيرى علم بموت نور الدين حين رأى النجم يختفى ، دون أن يبلغه أحد بالنبأ ٠

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها الشيخ نور الدين أيضا النهر ٠

والنهر فى الرواية ليس كمية من الماء تسير فى رحلة معلومة من المنبع للمصب ، لكنه كائن حى ، يذكرنا الى حد ما بالآلهة الوثنية ، فى اصرارها على القرابين البشرية ، النهر فى روايتنا يأخذ كل عام طفلا كأضحية ، ويأخذه فى مكان معين كأنه اختاره دون بقية الأماكن ليكون مذبحه. لكنه فى الوقت نفسه رحيم بمن تربطهم به صلة روحية (كأنهم كهنة الآلهة القدامى) ونور الدين هنا أشبه بهؤلاء الكهنة ·

ونظرا للعلاقة الروحية التى تربط نور الدين بالنهر فان نور الدين لا يستطيع أن يمنع نفسه عنه ، وما أن يراه حتى يلقى بنفسه اليه كما يلقى الحبيب بنفسه بين أحضان حبيبه ، ولا يهدأ « حتى يلمس روح النهر » ، ومقابل هذا فالنهر يستجيب لنور الدين فورا اذا طلب منه شيئا ، خاصة اذا كان الطلب مشفوعا بالأداء الطقسى ··

ومن المشاهد الممتازة التى تبرز هذه العلاقة ذات الطابع الأسطورى بين نور الدين والنهر ، هذا المشهد الطقسى الذى يؤديه نور الدين حين يأتى النيل شحيحا طلبا للفيضان ·· فى هذا المشهد يأخذ الشيخ منديلا مملوءا بتراب جبانة الأجداد ، ثم يمضى الى النهر فجرا وهناك يخلع ملابسه ، ويسبح سباحة غريبة ويقفز فى منطقة معينة ، ويغوص الى عمق العمق ، وينثر تراب الجبانة ، ويقرأ سورة ياسين ، ويدعو (موائما بين المشهد كله وبين العقيدة الاسلامية) :

« يا رب النيل ، ورب الأرض ، ورب البشر ، ورب كل حى وجماد ، ورب ما يعلم وما لا يعلم ، خفف عنا الضر ، ارفع عنا البلاء ، وارفع الماء لنا منة وثوابا منك » (١٥) ·

واذا بماء النهر يتغير الى الحمرة (علامة الفيضان) قبل أن يغادره نور الدين ·

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها الشيخ شجرة الجميز العتيقة المطلة على النهر ·

لقد اختار النيل المكان المجاور للشجرة دون غيره ليأخذ عنده أضحياته ، جعل منه مذبحه يتلقى فيه قرابينه ، وعند هذه الشجرة غرق عبد الرحيم شقيق بطلنا ، الذى عوض الله والده عنه بنور الدين ، ومن هنا نشأت علاقة غامضة بين نور الدين والشجرة ·

والحقيقة أن الشجرة تشبه نور الدين من حيث انها تضرب بجذورها فى الأعماق البعيدة ، لذا كان طبيعيا بعد وفاته ، أن يتقرر قطع الشجرة ·

وكما يرتبط الشيخ بمظاهر الطبيعة يرتبط أيضا بعالم الروح ، وبصورة تتخطى قواعد الزمن · ولعل العلاقة الخاصة بينه وبين الملوك المرسومين على جدران البربى تبرز ذلك ·

سقط نور الدين ذات يوم ، فى صباه فى البربى وهو يلعب ، وعند سقوطه أرعبه الظلام ، كاد يصرخ ، غير أنه لم يلبث أن تعود على ظلمة المكان ، ثم بدأ يتبين الرسوم الجدارية ، وسرعان ما شعر بأنه يعيش فى عالمه ، وأن شيئا يسحبه الى السماء ، يشده نحو قوة عليا تسيطر عليه ، شعر بحب الله ، حبا بلا خوف صافيا نقيا ، تحرك داخل الفناء فى البربى ، أصابه يقين أن هذا المكان مقدس مثله مثل المسجد أو الساحة · انه مسجده هو ·· صنعه الله له ليصلى فيه بجوار هذه الوجوه التى يعرفها ، تذكر جده الكبير أبا الحجاج فقد بنى مسجده فى مثل هذا المكان ، وقف وسط الفناء ، تصور مكان القبلة ، نوى الصلاة ، أخذ يرفع صوته وهو يرتل القرآن الكريم ، أنهى صلاته وعاد الى ترتيل القرآن ، وجد متعة وهو يرفع صوته بالورد الذى يتلوه أهله فى كل مناسبة دينية ، آخذ ينشد : « تباركت يا الله ربى لك الثناء » لم يكن ينشدها وحده ، انه متأكد من ذلك ، فلقد تعالت أصوات أصحاب هذه الصور ، خرجوا من أماكنهم ، شاركوه الذكر ·· لم يفكر فى الخروج من البربى ، حين يتعب سينام مع أهله نعم ، أنهم أهله ·· وجدهم ·· اكتشفهم » (٢٥) ·

هكذا يعبر بطلنا الزمن ليصل الى عالم بالغ القدم ، ويقيم علاقات روحية مع أجداده أصحاب هذه الصور ، أجداده الملوك / الآلهة الذين جمعوا بين الناسوت واللاهوت ، وليقيم علاقة أخرى ذات خصوصية مع الله رب العالمين ، مؤكدا البعد الاسطورى فى شخصيته ·

وقد ذكرنا منذ قليل كيف رأى محمود

(ابن نور الدين) فى آحد التماثيل الفرعونية صورة أخرى لوالده ، كما أن رفيقة تقول فى موضع آخر ان « عيون الشيخ واسعة وممتدة فى خط مرسوم كأنها عيون خارجة من رسوم جدران معبد الأقصر القديمة » (١٦) ٠

ان هذا الربط الذى قدمه شمس الدين الحجاجى بين بطله وبين هذه الصور والتماثيل قد أضاف الى هذا البطل بعدا أسطوريا قويا ، أسهم فى اثراء شخصيته من الناحية الفنية بكل تأكيد ٠

ولا تنتهى العلاقة بين الشيخ نور الدين وعالم الروح عند حدود علاقته بأجداده الفراعنة ، بل تتخطى ذلك لنراها فى صورة اسلامية صوفية، يلعب الشيخ الطيب (استاذه) الدور الرئيسى فيها ٠

والشيخ الطيب - ككل أقطاب الصوفية - له قدرات غير عادية ، اذ يستطيع مثلا أن يوجد فى مكانين فى وقت واحد ، وأن يقطع المسافة مهما بعدت فى خطوات قليلة (صاحب خطوة بالتعبير الصوفى) ، وأن يعرف ما يصيب أحباءه رغم ما بينهما من بلاد ، كما يستطيع أن يعرف الغيب ، بل ويرى ، ويقود جواده الأبيض رغم أنه كفيف ٠

هذا الشيخ الطيب نراه دائما كامنا فى خلفية صورة نور الدين كعنصر دائم لتأكيد الجانب الأسطورى عنده ، ومن أمثلة ذلك :

● حين يضرب نور الدين الخفراء لأنهم منعوه من دخول البربى ، يشعر الشيخ الطيب بما حدث ، ويأتى وقت اشتداد الأزمة لينهيها ، وليقدم لنور الدين نصيحة غالية صاغت حياته كلها بعد ذلك :

« يا نور الدين ٠٠ لا تبحث عن الخلوة بعيدا عن الناس ٠٠ فأنت للناس ٠٠ قد يخلو العبد الى الله وهو بين الناس » (١٧) ٠

● حين يعاقب نور الدين نفسه لأنه كاد يخطىء مع عطيات يشعر الشيخ الطيب ، المقيم فى أقاصى الصعيد ، بمحنة صاحبه ، فيأتيه ليخرجه من أزمته ، ويتنبأ له بالزواج منها ، بل ويذهب معه فيخطبها له ٠

● حين يتشكك أعمام نور الدين فى القاهرة فى خبر مجىء الشيخ الطيب وقوله له بالزواج من عطيات ، يخبرهم نور الدين بأن الشيخ الطيب سيصلى المغرب فى الحسين ، رغم عدم تحديد موعد معه من قبل ، فيذهبون جميعا الى المسجد للتأكد بأنفسهم ، فاذا بهم يقابلون الشيخ الطيب فعلا ٠

● حين تتوفى عطيات ويعانى نور الدين مرارة الفراق يأتيه الشيخ الطيب ، ويزيل ما بينه وبين العالم الآخر من حجب ، حتى يشعر أنه يعيش مع عطيات « عالما واحدا يفصلهما حاجز ما أسهل اجتيازه بين الحياة والموت » (٢٨) ٠

★ يعطى الشيخ الطيب لنور الدين العلم اللدنى والاحساس بالسلام بأن يمد يده الى صدره فى الناحية اليسرى ، مجاورا للقلب ، ويدعو له :

« اللهم امنحه يقينا بك ٠٠ ويقينا بالناس وسلاما يدوم معه فى الحياة والموت » (١٩) ٠

● حين تشكو الأقصر من بيت الدعارة يتنبأ الشيخ الطيب بأن نور الدين سيغلقه (وبالفعل يتم هذا) ٠

هكذا تضفى العلاقة بين الشيخ الطيب والشيخ نور الدين بعدا أسطوريا على بطلنا وعلى الرواية كلها ٠

وتتناثر فى الرواية أمور عديدة ، صغيرة ، تؤكد طابعها الأسطورى بشكل دائم مثل :

● تنبوء الشيخ أحمد أبو شرقاوى بميلاد نور الدين ، وكذلك حلم أم نور الدين بأن نورا يسقط فى حجرها وتنبوء نور الدين لنفسه بالموت ٠

● سقوط ابنه محمود فى مقبرة جديه أحمد ويونس ، ومشاهدته لجثتيهما دون أن يطرأ عليهما البلى رغم طول العهد بدفنهما ، وملاحظته أن والده صورة طبق الأصل منهما ٠

● التطابق الكامل بين عطيات وصورة المرأة المرسومة على جدران المعبد ، ثم بين عزيزة (فتاة الأقصر التى انقذها الشيخ نور الدين من الموت وزوجها ممن تحب) وبين عطيات ، مما يذكرنا بفكرة التناسخ ٠

ان هذه الروابط بين الانسان وبين عناصر الطبيعه ، وبينه وبين الله ، وابراز قدرة الانسان على كسر قوانين الطبيعة بالاتصال الروحى عن بعد ، وقهر المسافه والزمن ، وكذلك فكرة العلم اللدنى ، وفكرة عدم فناء الجسد بعد الموت ، وفكرة التناسخ ٠٠ كل هـذه الأشياء تبين لنا كيف استطاع شمس الدين الحجاجي ان يستفيد بعناصر الأسطورة فى بناء شخصية بطله ، وفى اقـامة صرحه الفنى ٠

ومن الجـوانب التى تسـتحق الحديث فى روايتنا : الجانب الملحمى (٣٠) ٠٠ والمعروف أن الملحمة تشترك مع السيرة فى أن كلا منهما تدور حول شخص يتصف بالبطولة ، وأنهما يعتمدان على الطريقة القصصية ، ويتسمان بالطول البالغ ، وعلى هذا يمكن القول بأن « سيرة نور الدين » تشتمل على ملامح ملحمية لا تحتمل المناقشـة لمجرد أنها تنطبق عليها الشروط العامة للسيرة ، الا أننا رغم هـذا سنقف عند نقطتين نراهما هامتين وهما :

● **الجانب البطولى فى شخصية نور الدين**

● **ارتباط شخـصية نور الدين بمغزى قومى عام ٠**

ولسنا فى حاجة الى اطالة الحديث عن الجانب البطولى لبطل سيرتنا ، فقد فصلنا القول فيـه كثيرا أثناء الحديث عن السيرة ، والأسطورة ٠٠ لكنا نريد أن نناقش مسألة واحدة هى : هـل يتعارض بعد البطولة الروحية فى روايتنا مع بعد البطولة ذات الطابع الحربى فى الملاحم الغربيـة الشهيرة ؟

فى رأيى أنه لا تعارض ، لسببين ، الأول أن نور الدين يتسم بجانب قتالى الى جوار الجانب الصوفى ، والثانى هو أن الشروط الغربية للملحمة ليست قرآنا منزلا ، ومن المؤكد أن الملاحم الشرقية تختلف عن هذه الشروط ومع هذا لا خلاف على أنها ملاحم ، وشاهنامة الفردوسى ، والمهابهارتـا الهندية دليلا على ذلك ، فلماذا لا يكون للملحمة فى أدبنا العربى بعض الخصوصية التى تميزهـا عن أعمال هوميروس وغيره من كتاب الغرب ؟

أما مسألة ارتباط الملحمة ببعد قومى ، وهـو الجانب الثانى الهام فى البطل الملحمى بعد صفـة البطولة ، فانه فى روايتنا يبدو واضحا الى أبعد حد ، ويمكن تحديده كما يلى :

« هناك ارتباط وثيق بين الحضارة المصريـة وبين الدين منذ أقدم العصور والى الآن » ٠

وهذا المعنى يتأكد لنـا من أشياء عـديدة أهمها :

● التأكيد على وجـود البربى الفرعونيـة بجوار الساحة الاسلامية ٠

● عثور بعثة الحفر على كنيسة مسيحيـة تحت الساحة الاسلامية ، ثم المعبد الفرعونى تحت الكنيسة ٠

● التشابه بين نور الدين والملك الفرعونى ذى الطبيعة البشرية الالهية ٠

● الدور البارز الذى تشير اليـه الرواية للأسرة الحجاجية فى جنوب مصر ، كأسرة دينيـة ليس لها اهتمام يذكر بالسياسة أو دور اقتصادى كبير ٠

● دور نور الدين نفسه كرجل دين فى حياة مدينته ، حيث نراه يغلق الماخور ، ويزوج العاهرات بعد أن يتبن على يديه ، ويستر عـلى الخاطئات ، ويعيد الشاردين عن أرضهم للارتباط بالأرض ، ويحفظ الأمانات لأهلها ، ويرعى الفقراء ويساعد المحتاجين ويحطـم بقايـا الطبقيـة فى مدينته ٠٠ حتى ليخيل الينا أنه محور الحياة فى مدينته ٠

ان هذه الأشياء جميعا تؤكد الطابع القومى والملحمى لبطولة نور الدين ، وتضيف لروايتنا بعدا هاما يسهم فى اثرائها من الناحية الفنية ٠

ولم يكتف الحجاجى بالاستفادة من السـيرة الشعبية ، والاسطـورة ، والملحمـة من حيث التكنيك ، بل استفاد أيضا بنصوص عديدة من الأدب الشعبى ، وهذه نماذج لذلك :

● أراد المؤلف أن يبرز معاناة رفيقة فى حب نور الدين فجعلها تغنى جزءا من السـيرة الهلالية يجسد ما بداخلها :

جرح الغرام مكار احتار الطبل به فيه
من جرح تقولوا آه اشحال أبو ميه
قسموا البلا نصين طلع الكبير ليه
عيان ورايح آموت ما تقلبوش فيه
تسعة وتسعين دكتور غير التمرجية (٢١) ٠

● وأراد أن يضفى على رحلة العــودة من السودان مزيدا من الصدق فاستخدم مقاطع من حداء الابل :

السفر داير لوراى وبصاره
وبندقية والعفش لاى ساره
وجملا ساوى صبيا فنجرى
وأبدا ما يتخون الجاره (٣٢)

والحقيقة ان المفردات غير معروفة ، والمعنى غير مفهوم ، الا أن هذا لا يهم ، لأن التأثير هنا لا يأتى من الفهم الجزئى ، بل من الصور العامة ٠

● وعندما توفى نور الدين لجأ كاتبنـا الى فن العديد لتجسيد الحزن :

من يوم ما غابوا حتى المواوى غاب
ولا عمرت الجلسات خشم الباب
ما للمصلى اليوم ما صلى
ولا سمع الجاره ولا على
طريق الجوامع تبكى عليك تبكى
تبكى على من كان يروح ويجى (٢٣)
٠٠٠٠٠٠ « ٠ ٠

ولا شك أن هذه النصوص قد أثرت العمل ، وأضفت عليه مسحة شعبية واضحة ٠

وبناء الحدث فى روايتنا يختلف عما نراه فى كثير من الروايات الأخرى ، فهو لا يسير مـع الزمن الى الأمام بشكل مطرد من أ الى ب الى جـ ٠٠ وهكذا :

أ ب جـ
٠٠٠٠ ى

لكنه يمضى فى طريق متعرج يبدأ من الحاضر ثم يرتد الى الماضى ثم يعود مرة أخرى الى الحاضر وهكذا دواليك فى كل فصل تقريبا :

الماضى استرجاع الحاضر
الحاضر

أى أن كل فصل يبدأ بالحديث عن شخصية معينة فى الحاضر ، ثم ترتد هذه الشخصيـة بالذاكرة للماضى « فلاش باك » لتبرز ــ غالبا ــ جانبا من جوانب نور الدين ، ثم تعود بعد الانتهاء من التذكر للحاضر مرة آخرى ٠

وقد ترتب على ذلك أن الزمن فى الرواية أصبح ذا طبيعة مزدوجة :

● زمن حاضر (ضيق جدا)

● زمن ماض (واسع جدا)

تبدأ روايتنا باعلان مصلحـة الآثار أنهـا ستهدم الساحة (= مكان للعبـادة واستقبال المريدين وأبناء السبيل واطعامهم وايوائهم) ثم تجرى معظم أحداث الرواية فى يوم هدم الساحة ، وبعدها لا تستغرق الرواية زمنا ، بل تقفز فوقه الى نهاية الصيف لنرى الشيخ يسلم الروح لبارئها ٠٠ هذا هو الزمن الحاضر فى روايتنا ، أما الماضى فانه يمتد الى حوالى ثلاثة أرباع قرن ، هى حياة نور الدين ، وفيها لا نرى نور الدين وحده ، بل نرى مصر كلها ، وما طرأ عليها من تغيرات ٠

وفى رأيى أن ضيق مساحة الزمن الحاضر أعطت الرواية ميزة التكثيف ، كما أن اتسـاع مساحة الماضى أعطتها ميزة الثراء فى الأحداث ، وهذا يحسب للكاتب دون جدال ٠

ولعل النقطة الوحيدة التى تحتمل النقاش فيما يتعلق بالبناء والزمن الروائيين هى أن أحمد الحجاجى لم ينه الرواية بموت نور الدين ، بل واصل بناءه الروائى واستكمل أبعاد الشخصيـة بعد موت البطل (عن طريق الاسترجـاع) وفى رأيى أنه لو كان أخر الوفاة الى الفصل الأخـير لكان أفضل من الناحية الدرامية ٠

وقد ناقشت المؤلف فى هذه النقطة بالذات فصرح لى بأنه كان يقصد من وراء هذا أن يؤكد على استمرارية نور الدين بعد موته من خـلال روايات الناس عنه ، وهو تبرير معقول ، لكنى أعتقد أن هدف المؤلف كان يمكن تحقيقه مـع تأخير الوفاة للفصل الأخير ، وذلك من خـلال أشياء بسيطة موجودة فعلا فى البنـاء الروائى مثل : التأكيد على أن الحاج حجاجى ، ابن الشيخ الكبـير ، قـد حل محل والده وأصـبحت له الملامح نفسها ٠

على أية حال هذه وجهة نظرى ، لكنى أعترف أن روايتنا رغم هذا حـافظت على تماسكها وجاذبيتها للنهاية ٠

ولا تقل قدرة المؤلف على بناء شخصياته عن قدرته على بناء أحداثه ، وحتى لا يطول الحديث سأكتفى هنا بالوقوف عند أربـع شخصيات فقط : رفيقه ، دياب ، محمود ، بصيرى ٠

ورفيقة هى أعقد الشخصيات فى روايتنا من الناحية البنائية ، لكثرة التحولات العنيفة التى تمر بها ، ويكفى أن نعرف أنها بدأت عاهرة ، وانتهت حاجة وزوجة لرجل من أحفاد الزنـاتى خليفة ٠٠

لقد استطاع شمس الدين الحجاجى أن يرصد بمهارة هذه الشخصية ، وصورها لنا فى البداية راقصة موالد ، تجيد الغناء ، جميلة ، واثقة من نفسها ، لا تعطى جسدها الا لمن تختار ، وتمتنع عن أى شخص عندما لا تريد ، ثم صورها لنا بعد ذلك وقد فتنها نور الدين الى حد انها عرضت على بصيرى (صديقه) مئة جنيه ذهبا مقابل أن يدبر لها لقاء معه ترى فيه عينيه ، وتركت اهلها ورحلت وراءه الى مصر وهى لا تعـرف مكـانه بالتحديد على أمل أن تعثر عليه ، ثم انتقل فى تصويرها الى مرحلة جديدة يئست فيها من الظفر بنور الدين وان استقر حبه فى داخلها ، والغريب أن هذا الشعور السامى لم يستقر لديها الا وهى المسئولة عن بيت الدعارة الوحيد فى الأقصر ، ليصبح تصوير هذا التنـاقض شيئا غايـة فى الصعوبة بالنسبة لأى مؤلف ٠

ثم يأتى لقاء رفيقة بنور الدين بعد سبعـة عشر عاما ، وفيه تتوب العاصية ، ولا يلبث الشيخ بعده أن يزوجها لسيد أبو حسين الزغابى ، عمدة الغرب وسليل البطولة ٠ وحين يجد الجد أثنـاء ثورة ١٩١٩ نفاجأ بها الى جوار زوجها فى النضال الوطنى ، ثم نراها تدير مصالحه ، بل مصالح بلده فى غيابه ، ثم تذهب للحج وتصبح ككـل نساء مصر الطيبات الصالحات ، ويصبح ما بينها وبين نور الدين أخوة واعتراف بالجميل ، بعد أن أنقذ روحها من الجحيم ٠

ودياب أيضا شخصية جيدة رغم أنه لا يحتل مساحة كبيرة فى الرواية ، وكان مؤلفنا بارعا فى رصد تحوله من النقيض للنقيض ٠

لقد تعلم دياب ، ابن الأقصر وتلميذ الشيخ ، فى انجلترا ، والتقى هناك بزميلة له ، تزوجها وعاش معها فى القاهرة وكاد ينفصل عن جذوره ، أصبح لا يزور القرية الا ليبيع جزءا مما يملك ، حتى انه فى المرة الأخيرة جاء ليبيع الجزء الذى يخصه فى بيت الأسرة ، لذا كان طبيعيا أن تحدث مواجهة بينه وبين أمه التى ضـاقت بفرديته وأنانيته واصراره على حرق جذوره الأقصريـة ليصبح نباتا قاهريا غريبا ٠٠ وكان طبيعيا أيضا ان تذهب الأم تشكوه لنور الدين ٠٠

لم يكن نور الدين حادا مـع دياب ، لكن دياب من خلال حديث أمه ، وحـديث الشيخ ، والذكريات التى أثارتها الأحـاديث ، ومراجعـة النفس ، تبين خطأه ، لـذا قرر أن يصلحـه ، وبالفعل عاد الى قريته ، نقل نفسه الى الأقصر غير مبال بزوجته التى تحاول أن تشـده بعيدا عن جذوره ٠ وحين وجدته زوجته مصرا لم يكن أمامها سوى أن تتبعه ، وانتهى الأمر بديـاب خـريج انجلترا وهو يلبس الزى الصعيدى ، ويعمل فى التربية والتعليم فى الأقصر ٠

ان هذه الشخصية رغم قلة ما تحتله مـن مساحة الرواية شخصية جيدة وتحسب أيضـا لمؤلفنا ٠

ومن شخصيات الرواية التى تحتل مساحة كبير على صـفحاتها : محمود ، ابن نور الدين الأصغر ، عاشق والده ، المفتون به ، ووارث قيمه، ووارث علاقته الأسطورية بالنيل ، والحالم بأن يصل يوما الى ما وصل اليه أبوه ، والمدرك ان الحلم صعب ٠٠

ومحمود مثل أبيه ، ذهب الى القاهرة ، وتعلم فى الجامعة ، ثم عاد الى بلده يشده الحنين للأرض، ولولا أن والده أوصى بأن يعود محمود إلى القاهرة ليواصـل تعليمه لما عاد ، وليقى طوال عمره فى مدينته التى تشده اليها بخيوط من عالم السحر ٠

وأظننا لا نبتعد كثيرا عن الصواب اذا قلنا ان محمودا هو نفسه المؤلف وأن معظم الرواية

تجسد أشياء هو أحد أطرافها (مشاركا أو مستمعا أو مشاهدا) •

وأخيرا نأتى لبصيرى العبادى تاجر الجمال ابن قبيلة العبابدة ، ابن الطبيعة ، الذى يجيد قراءة الحياة رغم أنه لا يجيد القراءة فى الكتب •

ولأن بصيرى ابن الطبيعة فهو عاشق للمرأة، وحتى يروى عشقه يتزوج كثيرا ، ويطلق كثيرا ، ويذهب الى ماخور رفيقة كثيرا أيضا ، وهناك يتعرف على جليلة ، وبطول التردد تقوم بينهما علاقة ، وينهى شيخنا العلاقة بالزواج •

وبصيرى هو رفيق العمر لنور الدين ، عاصر قصة حبه الأولى ، وكان الوسيط بين رفيقة وبينه ، وصاحبه فى رحلة السودان ، وشاهد كرامته حين خصته النجمة ذات الذيل بنورها ، ورأى اتصاله المعجز بالشيخ الطيب ، لذا كان ما بينه وبين نور الدين أكثر من الصداقة • كان مزيجا من الصداقة والأخوة والتقديس ، وحق له بناء على هذا كله أن يقول لأولاد نور الدين بعد وفاته : « انتو متعرفوش نور الدين •• أنا عرفته، أنا عرفته •• شفت سره •• شفت نجمه بيطلع ويغيب » •

ان الشخصيات الجيدة فى الرواية كثيرة ولولا خشيتنا أن تطول الدراسة أكثر من هذا لوقفنا عند شخصيات أخرى مثل : زوجة الشيخ ، تريزا ••• وغيرها •

ولا يكتمل الحديث عن روايتنا الا بالحديث عن اللغة ••

واللغة فى روايتنا ليست شعرية كلغة الملاحم الغربية ، كما أنها تختلف عن لغة السير ، من حيث أن لغة السير تعانى من الركاكة والأخطاء النحوية والألفاظ العامية نظرا للاضافة الدائمة من الرواة لها • ومن حيث عدم اعتمادها على التضمينات الشعرية كسمة أساسية فى بنائها اللغوى ••

اللغة فى روايتنا لغة روائية جيدة ، وراءها صانع ماهر ، يعرف كيف ينتقى اللفظ ، ويصوغ الجملة لتعبر عما يريد •

فى بعض الأحيان حين يصبح الموقف جليلا تسمو اللغة الى ما يشبه الشعر ، والمقطع الخاص بصلاة نور الدين فى البربى دليل حى على ذلك، لكن فى أحيان أخرى حين يتطلب الموقف تعاملا واقعيا نرى اللغة تختلف ، وعلى سبيل المثال نأخذ هذا المقطع الذى يصف بداية رحلة العودة بالقطار الى الأقصر بعد انتهاء العام الدراسى :

« كان رصيف قطار الصعيد مشحونا بالبشر والأمتعة • وحين بدأ القطار يتحرك من بعيد • أخذ الجميع فى التحفز للقفز على أبوابه وشبابيكه • وتعالت الصيحات كبداية لأشياء أخرى قد تنتهى بمعارك • ترك محمود البنات بجوار العفش وجرى مع صليب وحسن ليقفز الى الدرجة الثانية حيث سيجلس البنات ، قفز كل منهم من شباك وحين وصلت أقدامهم الى الأرض تبينوا ألا مكان لجالس • طلب من صليب ان يقفز ثانية ليعود بالبنات وبعدها ربنا يسهل ••• رائحة العرق تملأ المكان ولكن لا أحد يشم فالجميع مشغول فى وقفته •• الخ » (٢٤) •

اننا هنا أمام لقطة واقعية لا تحتاج لشعر أو صور بيانية ، مفرداتها القطار والقفز والعفش والعرق •• كما أننا نحس فى اطلاق لفظ « البنات » على فتيات الأقصر المصاحبات للرحلة نظرة الرجل الصعيدى الكبير الى حريمه، وضرورة رعايته لهن • ونلمس فى تعبير « ربنا يسهل » الروح المصرية التى تربط كل شىء فى حياتها بالله ••

باختصار يمكن القول ان اللغة الروائية تتنوع تبعا للموقف ، وهذا من عناصر التوفيق فى الرواية •

وتتنوع لغة الحوار أيضا بتنوع الشخصيات واختلاف مستواها الثقافى والموقف الذى تتحدث فيه • فالكلام بين الشيخ الطيب ونور الدين لا يكون الا بالفصحى الأقرب للشعر لأنه حديث الأرواح ، وهذا جزء من حديث الشيخ الطيب لبطل روايتنا يوضح هذا :

« يا نور الدين الحب طريق محفوف بالمخاطر ومن أرادنا فلا بد أن يخاطر • وطريقنا طريق الحب •• فهو نور السماء وروح الأرض وقلب الانسان •• من لا يعرف حب الناس لا يعرف حب الله » (٢٥) •

أما الحوار مع بقية الناس فيكون باللهجة العامية المصرية ،وهذا مقطعحوارى بين نورالدين ومنوفى (أحد أبناء الأقصر) الذى كان يريد قتل ابنته « عزيزة » لأنها حملت سفاحا ممن تحب :

« ـ فك البنت يا منوفى

ـ يا شيخ نور الدين ··

ـ فك البنت يا منوفى ·· البنت متتعذبش يوم فرحها ·

ـ بتقول أيه يا شيخنا ؟

ـبقول فك البنت ولبسها وتعالى معايا ، أنا حكتب كتابها النهارده ·· دلوقت ·

ـ مش أعرف على مين ؟

ـ يونس ود مصليحى » (٢٦) ·

ان الفرق بين اللغة فى هذين المقطعين يبرز لنا تماما مدى تنوع لغة الحوار فى روايتنا ، وكيف تسهم فى ابراز ملامح شخصية المتكلم ·

غير أننا نأخذ على اللغة عموما فى الرواية ما يأتى :

● تكرار ان ، انه ، قد ·· مما يرفع صوت التقريرية فى بعض المواضع ·

● غياب علامات الترقيم فى أحيان كثيرة ·

● كتابةلغة الحوار كما تنطق ، دون مراعاة لطريقة رسم الكلمة الذى يسهل قراءتها وفهمها ، وعلى سبيل المثال يقول الكاتب : حكتب ،وحكلم ·· مع أن الحاء هنا = سوف ، والمفروض أنها حين تشبك فى أكتب تصبح بهـــذه الصورة : حاكتب ، والأمر نفسه فى : حاكلم ··

ويقول : متجيش ، مـــع أن الميم فى أول الكلمة هى ما النافية ولو كتبها ماتجيش لكـــان نطقها وفهمها أسهل ·

ويقـول : « متفليش » مغفـلا الواو التى ينبغى ان تأتى بعد القاف لتبين اصل الكلمة « ما تقوليش » ويبت الكـاتب عند اعادة طبع الروايه يهتم بهذه الملاحظات البسيطـــه ، التى يمكنها ان تضيف ولو قليلا للروايه ·

وتقودنا الملاحظات على اللغة الى ملاحظـات أخرى طفيفة ، نذكرها فيما يلى :

● جعل المؤلف بطله ينفرد بعطيات قبـــل دخوله بها بعلم أبويها ، واعتقد أن هذه مبالغـه غير ممكنة فى ظل الظروف التى عاصرها البطلان·

● معالجة المؤلف لطريقة عودة نور الديـن بالجمال المسروقة ، وما سرق من قبل ، وما ولدته النوق خلال فترة الخطف تنطـــوى على مبالغـة شديدة ، لأن قيادة هذا العدد الضخم من الجمال فى مكان وعر كهذا مستحيل على فرد واحد ولو كان نور الدين ·

● ذكر المؤلف فى الفصل الخاص بمرض محمود أنه مصاب بنيمونيا ، وكأن هذه الكلمـة معروفة من كل خلق الله ، وكان أفضل لو ترجم هذه الكلمة ·

لكن لندع هذه الملاحظات الهامشية جانبا ، ولنقل كلمة أخيرة فى هذه الرواية ··

ان مسيرة نور الدين عمل روائى فذ ،لم تشهد حياتنا الثقافية مثله منذ فترة غير قصيرة ، وقد سجل لصاحبه بداية رائعة لكاتب يمكنه أن يضيف الكثير ·

الهوامش

(١) لم يشر المقريزى ولا ابن اياس الى هذا النسب ، راجع أحداث عام ٦٥٨ للهجرة فى كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك للمقريزى (تحقيق د· محمد مصطفى زيادة) ج ١ ، قسم ٢ ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٤٣٦ وبدائع الزهور لابن اياس (تحقيق محمد مصطفى) ج ١ ، قسم ١ ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٣٠٨ ·

(٢) وبالنسبة للأبطال غير المقاتلين نجد أن أم السيد البدوى عندما وضعته رأت فى المنام من يقول لها « أبشرى فقدولدت غلاما ليس كالغلمان » · انظر د· سعيد عبد الفتاح عاشور ، السيد البدوى شيخ وطريقة ، أعلام العرب عـدد ٥٨ ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٤٥ ·

(٣) سيرة عنترة بن شداد ، طبعة صبيح ، القاهرة ، ١٩٦١ ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ·

(٤) د· كامل مصطفى الشيبى : الصلة بين التصوف والتشيع ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٣٩٤ عن نفحات الأنس للجامى ·

(٥) د. سمير عبد الفتاح عاشور : م . س . ص ٦٦ - ٧٤ .

(٦) د. الشيبى : م . س . ص ٩٤ .

(٧) م . س . ص ٦٥ عن المسعودى ، ومقاتل الطالبيين.

(٨) أحمد شمس الدين الحجاجي : سيرة الشيخ نور الدين، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٩٣ .

(٩) مم س. ص ١٠٠ .

(١٠) م. س. ص ٣٠٣ .

(١١) م. س. ص ٣٢٩ .

(١٢) م. س ص ١٨٣

(١٣) م. س. ص ٧٢ .

(١٤) م. س. ص ٨٤ .

(١٥) م. س. ص ٩٦ .

(١٦) م. س. ص ٦٩ .

(١٧) م. س. ص ١٠٢ .

(١٨) م. س. ص ١٩٤ .

(١٩) م. س. ص ١٩٤ . والعلم اللدنى علم وهبى يهبه الله لمن شاء من عباده ، وهو صفة من صفات الشيعة وولادة الصوفية . ويستطيع صاحب هذا العلم أن يعرف ما لا يقدر البشر عليه . أنظر الشيبى ، م. س. ص ٣٨٠ - ٣٨٤ .

(٢٠) الملحمة فى المفهوم الغربى تعنى عملا قصصيا شعريا ، له صفة الطول ، يدور حول احد الأبطال ، الذين يمثلون بعدا قوميا للأمة التى أبدعته . انظر فى ذلك أرسطو طاليس ، فى الشعر ، ترجمة د. شكرى عياد ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٣٠ ، د. سعد الدين الجيزاوى ، الملحمة فى الشعر العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ ص ٧ .

(٢١) سيرة نور الدين ، ص ٢٣٨ .

(٢٢) م. س. ص ٣٢٧ .

(٢٣) م. س. ص ٢١٢ .

(٢٤) م. س. ص ٢٢٤ .

(٢٥) م. س. ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢٦) م. س. ص ١٨٣ .

(٢٧) م. س. ص ١٥٦ .



العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد

محمد حسين هلال

قامت اللجنة الثقافية بنقابة الفنانين التشكيليين بتقديم عرض بالشرائح الفيلمية الملونة (السلايدز) لنماذج من العمارة والفنون الشعبية فى أعالى الصعيد بالأقصر وأسوان والنوبة يوم السبت ١٩/٩/١٩٨٧ ٠

وقد قدمت الشرائح الفنانة / صفية حلمى حسين من مجموعتها الخاصة ،اضافة الى مجموعة أخرى معارة من مجموعات مركز دراسات الفنون الشعبية ، علاوة على مجموعة الفنان الراحل عبد الفتاح عيد الذى عرف بنشاطه فى تسجيل مختلف مظاهر الفنون الشعبية التشكيلية والحرف البيئية ، بالاضافة الى فنون العمارة فى مختلف أنحاء مصر ٠

ومن الطريف أن الفنانة / صفية حلمى حسين لجأت الى هيئة اليونسكو تطلب استعارة شرائح عن الحياة الشعبية فى النوبة قبل التهجير ، فقدمت لها اليونسكو فيلما اسمه (النصر فى النوبة) حيث تبين أنه يحكى قصة التعاون الدولى من أجل انقاذ آثار النوبة وأسوان فى حقبة الستينيات ، مدته ٢٥ دقيقة، ولم يحو شيئا عن الحياة الشعبية ! بيد أنه قد تم عرض الفيلم قبل الشرائح الملونة الخاصة بالفنون الشعبية ٠

وقد قام الأستاذ / صبحى الشارونى الناقد الفنى بتقديم العرض والتعليق على الفيلم والشرائح ، حيث استهل حديثه بالتطرق لبداية الاهتمام بالفن الشعبى ، ورصد اهتمام علم الفولكلور بتسجيل الظواهر الفنيةوالإبداعات التى يستخدمها أو يتناقلها الناس البسطاء فى البيئات غير الصناعية ، والتى لم تسيطر الآلة على أساليب الانتاج بها ٠

وتطرق من ثم الى التفرقة بين نوعين من الانتاج — على حد قوله — مع انتشار الآلات بعد الثورة الصناعية :

١ — الطريقة الحرفية اليدوية ٠

٢ — طريقة الانتاج الصناعى الآلى الغزير

والأخير هو الذى يقدم نسخا متشابهة بالآلاف من السلعة الواحدة ، وقد بدأ الالتفات الى أهمية وقيمة هذه الحرف والفنون الشعبية بعد التهديد الصناعى لها ٠

وتوقف الأستاذ / صبحى الشارونى عند الحرف الشعبية فى مصر حيث أبرز أن هذه الحرف الشعبية انما تلبى احتياجات اجتماعية واقتصادية ، ولها استخدام عام ، وهناك طلب عليها ، فضلا عن قيمتها الجمالية لدى الطبقات الشعبية ، لما يتطلبه هذا الانتاج من مهارات ومعرفة بالتقاليد الجمالية والذوق العام للمستهلكين ٠

هذا وتضم الفنون الشعبية التشكيلية ، المنتجات الفخارية والخزفية ، والتصوير الجدارى (مثل رسوم الحج ٠٠) والعمارة والزخارف على الجلد والورق والملابس والزجاج المعشق والحفر على الخشب والصوانى ، وأعمال السجاد والكليم والحصير والأثاث الشعبى والعرائس والدمى ورسوم الوشم ، علاوة على الفنون الشعبية التى تجمع بين التشكيل والنص المنطوق ، كالتمثيل بالدمى والعرائس ، كما فى الأراجوز وخيال الظل ٠

وقد لفت الأستاذ الشارونى الأنظار الى أنه أمام المنافسة الشديدة الشرسة للانتاج الصناعى الرخيص الثمن الوفير العدد تحولت بعض الصناعات والفنون الشعبية التشكيلية فى مصر الى صناعات سياحية ، يقتنيها السياح الأجانب وأبناء الفئات القادرة اقتصاديا لاستخدامها كديكور لتزيين مساكنهم المؤثثة تأثيثا فاخرا من انتاج المصانع الحديثة ٠

وهو وضع أدى الى تدهور بعضها لأنها فقدت ارتباطها بالضرورات الأصلية لاستعمالها ، حيث اتجهت الى الطرافة وحدها ، التى يبحث عنها السائح ، مثل النقش على النحاس وتطعيمه ، والنسيج المضاف (الخيامية) ٠٠ الخ ، بيد أن هناك جزءا لم يتأثر بهذا التحول الصناعى من الصناعات الشعبية ، فهناك على سبيل المثال ــ صناعة القلل والبلاليص لا زالت تلبى احتياجا شعبيا رغم منافسة الثلاجات والأوانى الزجاجية ومنتجات البلاستيك ٠

ومهما يكن من أمر هذا التحول من عدمه فقد بدأ العرض بتقديم عمارة منطقة (الجرنة) غرب الأقصر ، ثم عمارة سكان جبل الجرنة الذين يعيشون على التنقيب عن الآثار ، وهى نمط من العمارة يختلف عن عمارة السهل القريب من النيل حيث تكثر الحشرات والزواحف ، من العقارب والثعابين فى القسم الجبلى مما يفرض نوعية من البناء تحمى الانسان وحاجياته من هذه الهوام ، فمثلا بينما يهتم سكان السهل القريب من النيل بتربية الحمام واقامة أبراجه نجد أن سكان المنطقة الجبلية لا يهتمون بتربيتها لأنها غذاء للحيات والعقارب ٠ وهناك نمط آخر من العمارة يتعلق بطبيعة تلك البيئة ويختص بحماية الأطفال الصغار ، والمأكولات المختزنة من لسعات العقارب ولدغات الثعابين ، ونفث السموم فيها ، حيث يبنون خارج البيت عمودا سميكا نسبيا من الطوب اللبن يقام فى أعلاه جزء يشبه الزهرة يرتكز على ذلك العمود ، وله حافة مرتفعة نسبيا ، مصمتة أو على هيئة مشبكات ، تحمى الطفل الصغير من السقوط ، ويمنع ــ هذا الشكل من العمارة ــ فى ذات اللحظة وصول الحشرات اليه أثناء انشغال الأم فى عملها ، وقد يستعمل أحيانا فى حماية مأكولات يخشى من زحف الهوام اليها ٠ وقد انتقل العرض بعد ذلك الى مبانى مدينة الأقصر القديمة التى كانت لا يقل ارتفاع الطابق فيها عن أربعة أمتار ، وهو الارتفاع الملائم للمناخ الحار قبل أن تؤدى الضرورات الاقتصادية الى التنازل عن الشكل الملائم للبيئة لتخفض الأسقف الى أقل من ثلاثة أمتار ٠٠ ثم الشكل المتميز للمشربيات وأسوار الشرفات ، وهى عبارة عن خشب مفرغ بطريقة زخرفية بواسطة المنشار « الأركت » وليس بطريقة الأخشاب المخروطة التى عرفتها القاهرة القديمة ٠

وتطرق العرض أيضا الى فنون وعمارة غرب أسوان حيث تبدأ قرى النوبة التى لم يغرقها السد العالى فقدمت الفنانة صفية حلمى شرائح للأزياء المزخرفة مثل البرقع والشال والطواقى (جمع طاقية) وبعض أنواع الحلى ثم أنواع من العمارة

النوبية التقليدية المحلاة بالزخارف ، ابتداء من زخارف الزواج التى تحلى بهـــا حجرة العروس وفراشها ، ثم واجهـــة المنزل التى تزخرف من الداخل والخارج بطريقة خاصة فى مناســـبات الزفاف ، ثم مختلف الزخارف الخاصة المتعلقة ببقية المناسبات كالحج والسفر للعمل بعيـــدا عن النوبة ٠

ومن الملاحظات القيمة التى أوضحها الأستاذ صبحى الشارونى أن المبانى يقوم بها الرجال ، بينما الزخارف يختص بها النساء فقط ٠

واســـتمر العرض فى تقـديم مجموعة من الواجهات المتميزة بزخارفها المعمــارية والنحت البارز عليها الذى يجعل منهـــا تحفـا معمارية بديعة ٠

وفى ختام العرض شاهدنا المبانى النمطيـــة المشوهة التى أقيمت بنجع حمادى لتكون بديلا لهذه العمائر الشعبية الجميلة ، وقد علق أحـد الحاضرين من الذين زاروا هذه المنطقة منذ فترة وجيزة ، مؤكدا أن بعض النوبيين بدأوا يبنون بيوتهم التقليدية فوق الجبل خلف هذه المبــانى النمطية بالأسلوب المعمارى نفسه مع استخدام زخارفهم التقليدية !

ولكن أحدا لم يسجل هذا التطور الجديد ، ولم يرصد بعد هذا المسلك الذى بدأ النوبيون ينهجونه بعد استقرارهم فى مهجرهم ٠

وأضاف آخر مشيرا فى تعليقه الى ما يحدث من فوضى تقام على أساسها المبانى الحديثـة ، حيث تبنى من الزجاج والمعدن والذى لا يتناسب مطلقا وطبيعة بيئتنا فى مصر !!

وهو تعليق يذكرنـا بعبـارة طالما كررها ــ ومازال ــ المهندس العـالمى المصرى المعـــروف حســن فتحى الذى كتب يـوما حـول ذلك الأمر موجها حديثـــه الى المختصــين قائلا « من السفه أن نقيم عمارات من الألمونيـوم والزجاج تختزن الحرارة كالأفران الشمسية ، ثم نستهلك مئات الأطنان من الوقود لتبريدها » !!!

★★★

قالوا فى الأمثال :

عن الذئب :

ذيب يعسعس ولا سبع نايم ٠ **(الكويت)**

ديب امهرول أحسن من سبع وجعان ٠ **(العراق)**

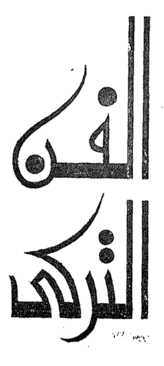
ذيب نشناش خير من عشرة رقود ٠ **(الجزائر)**

الذئب العجوز لا يفزعه الصراخ العالى ٠ **(الدانيمارك)**

من يحتفظ بابن الذئب سوف يقطع اربا اربا حينمـــا يعود الذئب لأخذ ابنه ٠ **(فارسى)**

سوف يتقاضى الذئب أجرا ضئيلا اذا استخدمناه كراعى ٠ **(روسى)**

قد يفقد الذئب أسنانه ، ولكن لا يفقد طباعه ٠ **(ايطالى)**



أقيم بالقاهرة مؤخرا المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ، على مدى أسبوع كامل فى الفترة من الجمعة ٢٥/سبتمبر حتى الخميس الأول من أكتوبر ١٩٨٧ ، بمبنى جامعة الدول العربية ، علاوة على اقامة مجموعة من المعارض التى أقيمت بعدد من المتاحف والمنشآت التى تعود الى فترة الحكم العثمانى لمصر مثل :

١ ـ قلعة صلاح الدين (بالقلعة) حيث أقيم معرض صور لأعمال المعمارى التركى الشهير معمار سنان (١٤٨٩ ـ ١٥٨٨ م) •

٢ ـ متحف الفن الاسلامى (باب الخلق) قاعة الفن التركى •

٣ ـ متحف قصر المنيل (المنيل) حيث ضم معروضات من الفن التركى ، وبعض أعمال الخطوط التركية والزخارف •

وقد تولت السفارة التركية بالقاهرة مع وزارة الثقافة المصرية ممثلة فى هيئة الآثار بادارتها المختلفة مهمة الاشراف التام على المؤتمر •

وقد جاء المؤتمر ـ فى واقع الأمر ـ صورة مشرقة مشرفة لمصر ، حيث كان التنظيم على درجة عالية من الدقة ، اذ تم توزيع الدعوات والبرنامج على المدعوين قبل انعقاد المؤتمر بفترة كافية ، كما كان الاستعداد كبيرا والهمم منعقدة على انجاح هذا المؤتمر الدولى •

حضر الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة، والدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار ، وسعادة سفير تركيا بالقاهرة الأستاذ/ لندميرانهون ، والأستاذة الدكتورة/سعاد ماهر عميدة كلية الآثار سابقا وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار ، وعدد من السفراء الممثلين لدى جمهورية مصر العربية ، حيث اشترك فى هذا المؤتمر ست عشرة دولة من مختلف أنحاء العالم •

وقد بدأ المؤتمر بآيات من الذكر الحكيم ، ثم جاءت كلمة **الدكتور/أحمد هيكل** وزير الثقافة معبرة عن الترحيب والحفاوة ، ومركزة على أهمية اللقاء بالقاهرة ، بلد الحضارة ، والتى تحوى بين جنباتها الكثير من مظاهر الفن التركى .

كما وجه الى المؤتمر تحيات السيد رئيس الجمهورية ، ومباركته لهذا الجمع على أرض القاهرة قلب العالم الاسلامى ، مع تمنيات التوفيق باقامة خصبة وممتعة بالقاهرة مشفوعة بأمل أن يحمل أعضاء المؤتمر من الأساتذة الأجلاء الى جامعاتهم ومعاهدهم خلاصة ما انتهوا اليه من أبحاث ودراسات ، وأن ينقلوا - فى النهاية - الى حكوماتهم وشعوبهم أصدق تحيات شعب مصر وأمنيات الرئيس حسنى مبارك . وجاءت كلمة **الدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار** لتؤكد على أهمية هذا اللقاء لكل من البلدين ، وليقيم جسرا من العلاقات الطيبة والمودة بين الشعبين ، ذلك المؤتمر الذى طاف سبع عواصم عالمية من قبل ، ليستقر أخيرا فى القاهرة التى تضم أكبر عدد من الآثار التركية منذ عهد السلطان سليم الأول ، وحتى آخر عهد أسرة محمد على فى مصر . وتحدث - فى النهاية - عن دور مصر فى حفظ الآثار على مر العصور ، خاصة الآثار التى تنتمى الى العصور الاسلامية المتنوعة الدلالة على دور مصر فى الحضارة الانسانية .

وتجىء كلمة **سفير تركيا الأستاذ/كندميرانهون** الذى حيا دور مصر ، والتعاون الصادق والجهد الكبير الذى بذل لانجاح هذا المؤتمر ، وأكد على أن العلاقة بين بلدينا لهى من أعمق العلاقات فى العالم ، وأضاف أن معنى هذا اللقاء يتمثل بلاشك ويتأكد فى التحيات العميقة من الرئيس التركى كنعان أفرين الى الشعب المصرى ، والى الرئيس مبارك .

وأكد سيادة السفير على أن اقامة مؤتمر الفن التركى بالقاهرة يعد علامة بارزة على طبيعة العلاقة بين الشعبين المصرى والتركى ، كما أن اجراء الأبحاث والدراسات المختلفة فى اللغة والفلسفة والأدب والأخلاق والحضارة ليثبت بالدليل القاطع أن التعاون بين مصر وتركيا لهو الآن حقيقة واقعة . واختتم كلمته بالقول : تحياتى ومحبة وطننا لكم .

وتلى ذلك كلمة **الأستاذة الدكتورة/سعاد ماهر** عميدة كلية الآثار سابقا ، وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار المصرية ، حيث أفاضت باسهاب قائلة : باسمى وباسم الآثار المصرية أحييكم ، ثم أضافت نبذة حول الفن التركى قبل الاسلام ، قد تغيب عن الكثيرين من الأتراك أنفسهم - على حد قولها - حيث ترى **الدكتورة سعاد ماهر** أن الفن التركى قد وجد قبل الاسلام بخمسة قرون فى حفائر منشوريا ، من مخطوطات احتوت على كتابات علمية ، واحتوت أيضا على رسومات نباتية ، كما عرفت هذه المخطوطات التجليد الذى كان يصنع من جلود الحيوانات .

أما عن الأتراك فى الدول الاسلامية ، فليس من شك فى أنهم كانوا من بناة الدولة الاسلامية، بدءا من الدولة الغزنوية ، التى تنسب الى محمود الغزنوى وعاصمة ملكه (غزنة) ، كما عرفت الدولة الاسلامية (فنون السلاجقة) هؤلاء الذين كانوا يحكمون نيابة عن الخليفة .

وفى هذا الصدد تنوه الدكتورة سعاد ماهر - بل تؤكد على حد قولها - الى أن ما عرف باسم الدولة العثمانية ، ما هو الا تسمية سياسية للدولة ، فقد غلب على الفن اسم الاسلام ، ولم يعرف باسم الدول الاسلامية المتعاقبة الا فى مجال التفرقة بين دور كل دولة وأخرى من تلك الدول ، وأخذت من ثم فى الاشارة الى دور الدولة العثمانية فى الفنون المختلفة ، حيث رأت أن الفن التركى لم يترك صغيرة أو كبيرة ، الا وأدلى بدلوه فيها ، بدءا من **الخط العربى** ، وما تركه العثمانيون فى هذا المجال بديع وجليل .

ومازلت أذكر قولا مأثورا يخدم تلك الاشارة التى ذكرتها العالمة المصرية الكبيرة فى مجال الخط ، تقول العبارة الشائعة « نزل القرآن الكريم فى السعودية ، وقرىء فى مصر ، وكتب فى تركيا » .

وهى عبارة موجزة ذكية تشير الى دور بعض الأمم فى خدمة النص القرآنى على مستويات : التلقى والاستقبال ، والتجويد والترتيل ، والخط والكتابة .

ومن الخط الى **العمارة** التى تتبدى فى المساجد الاسلامية الى المنازل حيث يوجد فى مصر الكثير من أنماط المنزل التركى ، وخاصة فى مدينة رشيد التى يمكن أن تعد مدينة تركية ، حيث كانت الثغر التجارى المهم فى فترة حكم العثمانيين فى مصر ، وكانت تستقبل الولاة الوافدين من الأستانة ، كما كانت تودعهم عند انتهاء خدمتهم أو عزلهم . وهناك القلاع والأسبلة والمنشآت التجارية والبيوت الشهيرة التى يتميز المدخل فيها بأنه على هيئة زاوية قائمة ، ولهذا التصميم وظائف متعددة منها أن لا يرى الداخل من بصحن الدار ، وهناك أيضا الحرملك التركى الذى تصنع منافذه من خرط الخشب الذى ترى النساء الشارع منه ، ولا يراهن من بالطريق ، مثل المشربية .

وهناك أيضا **السجاد** الذى تفننت تركيا فيه، وهناك أنواع معينة تنتسب اليها فى العالم كله مثل سجاد (ازمير) وسجاد (تشنتمانى) وهى تسمية تعنى السحاب والأقمار . كما أن هناك **النسيج التركى** المشهور ، فمازال حتى الآن النوع الغالى الثمن المصنوع من الفضة والذهب مثل الجوبلان والأبيسون هو صناعة تركيا حتى الآن. بالاضافة الى **المعادن** ، فمازالت جميع أدوات المائدة ـ على حد قول الدكتورة سعاد ماهر ـ التى تصنع من الذهب والفضة ، ومن المعادن الأخرى أيضاً ، ما تزال تحتفظ بالطابع التركى حتى الآن سواء كانت من الأشكال التجريدية ، أو ما تطور عنها بعد ذلك من الأشكال النباتية .

وهناك بالاضافة الى ذلك **المجوهرات التركية،** التى مازال لها القمة فى تلك الصناعة . ولم تنس الأستاذة المصرية أن توجه الشكر والتقدير **للدكتور احمد قدرى** ، حيث أشادت بدوره فى القيام بترميم الآثار عامة ، والتركية منها خاصة لأول مرة فى عصرنا الحديث ، مثل اصلاح مسجد سنان باشا ، والمحمودية ، ومسجد الملكة صفية، وترميم آثار مدينة رشيد التى ترجع كلها الى العصر التركى من حصون ومساجد وأسبلة ومنازل ومنشآت .

واختتمت **الدكتورة سعاد ماهر** كلمتها بالتأكيد على أن هذا كثيرا من قليل مما انتجته تركيا ، وباق على مر الزمن .

وتلى ذلك كلمة **الدكتور/محمد مصطفى** مدير المتحف الإسلامى الذى لبى طلب رئاسة هذا المؤتمر كأكبر الدارسين سنا ، وأحد المؤسسين للمؤتمر الدولى للفن التركى ، منذ المؤتمر الأول الذى عقد فى أنقرة منتصف أكتوبر ١٩٥٩ ، منذ ثلاثين عاما حيث تنقل المؤتمر خلالها فى العواصم المختلفة قبل أن نسعد بعقده فى القاهرة .

وقد تحدث الأستاذ الكبير عن خواطره حول هذه المؤتمرات ،ومجموعة الدراسات التى يحرص المشتغلون بالفن التركى على الافادة منها ، كما رحب فى النهاية بالزملاء الأتراك ، كما رحب ببقية الزملاء من بقية أقطار العالم ، وتمنى لهم أصدق التحية ، واقامة طيبة بالقاهرة .

وبعد كلمة قصيرة من سكرتير السفارة التركية بالقاهرة انقسم المؤتمر الى عدد من اللجان توزعت على أربع قاعات ، حيث كان نصيب العمارة بأبحاثها ودراساتها قاعتين من القاعات السالفة الذكر ، بينما اختصت القاعة الثالثة (حـ) بما سمى بالفنون الفرعية مثل أبحاث (الخزف ـ المعادن ـ مختارات من الفنون) واختصت القاعة الرابعة (د) بالأبحاث التى تتعلق بـ (التصوير ـ الرسومات الزيتية ـ النسيج والسجاد) .

وقد تميز هذا المؤتمر بدرجة عالية من الدقة والتنظيم ، كانت أبرز مظاهر هذه الدقة هى طبع البرنامج قبل انعقاد المؤتمر بوقت كاف وتوزيعه مع الدعوات ، كما وزع على المدعوين والمشاركين كتاب مطبوع (مودع بدار الكتب تحت رقم ١٩٨٧/٥٧١٦) يحتوى على ملخصات الأبحاث والدراسات كما وردت من الباحثين مع توقيعاتهم

على تلك الملخصات كاعتماد لها ، بالاضافة الى عناوين مراسلاتهم ، مما مكن الكثيرين من متابعة أبحاث المؤتمر الذى كانت اللغة الانجليزية هى السائدة على دراساته ، وبذلك توفر لهذا المؤتمر الكثير من شروط الضبط العلمى ودقة التنظيم ، من ذلك اعتماد الكثير من الدراسات على مختلف وسائل الايضاح والتوثيق، كالشرائح الفيلمية (السلايدز) حيث استخدمت أكثر من آلة عرض (بروجكتور) لزيادة التوثيق، ولعرض الشرائح ذات التفاصيل الاجمالية ، وأخرى لبيان التفاصيل الدقيقة فى الوقت نفسه ، كما استخدمت أجهزة التسجيل الصوتية ، بالاضافة الى الصور المطبوعة (النيجاتيف) علاوة على النماذج المجسمة ، من عرائس وتماثيل ونماذج خزفية .. الخ ، واستخدام شرائط السينما وغير ذلك من لوحات وخلافه .

وقد تبدت دقة التنظيم والاعداد الجيد خلال اللقاءات الفنية والاحتفالات المختلفة التى أقامتها هيئة الآثار المصرية بالتعاون مع السفارة التركية بالقاهرة .

واذا انتقلنا الى الأبحاث التى نوقشت فى هذا المؤتمر الدولى ، فهى كثيرة وذات مجالات متعددة، فقد بلغت الأبحاث التى عرضت فى قاعات الندوات أكثر من ١٣٠ بحثا ودراسة ، دارت حول محورين رئيسيين ، هما :

أ – العمارة .　　　ب – الفنون

ونظرا لتوافر كتاب ملخصات هذه الأبحاث – كما ألمحت – فى دار الكتب القومية ، وهيئة الآثار ،ولقرب صدور طبعة من الأبحاث والدراسات كاملة – كما أفادت هيئة الآثار المصرية ،ولضيق المجال أيضا ، فسأكتفى بالاشارة الى أهم الأبحاث التى تتعلق بالمأثورات والتراث الشعبى :

١ – المنزل التركى والمنزل العربى

د . نور أكين .

٢ – نوع من النسيج الشعبى التركى

د . عرفان أنور أوغلو .

٣ – طراز الأسبلة العثمانية

د . عادل شريف علام .

٤ – احتفالات كسوة المحمل فى العصر العثمانى

د . هوليا تزكان .

٥ – دراسة تحليلية للتأثيرات الأوربية والتركية فى لوحات وثياب السلطان سليمان الشخصية .

د . جورج مايرروز كابلن .

مع اشارات خاصة الى تطور غطاء الرأس والعمامة السلطانية .

٦ – سجاد ونسيج الأناضول الشعبى

د . ناريمان جورجناى .

٧ – الخيم التركية

أ . نورهان أتاسوى

٨ – موتيفة السمكة وبرج الحوت فى الفن الأسلامى وتطورها فى تاريخ الفن .

أ . أوزكان ارتجرول .

٩ – اشغال الأوية التركية فى متحف قصر المنيل بالقاهرة **د . سمية حسن الباشا**

مع اشارات الى تطورها من حرفة شعبية تنتشر بين الريفيات وسيدات الطبقة المتوسطة الى أنواع تدل زخارفها على ذوق لسيدات الطبقة الارستقراطية فى طريقة التصميم والتنفيذ

واختيار الزخارف والألوان • علاوة على رصد الزخارف النباتية والهندسية مثل زهور اللالة والقرنفل وعباد الشمس وعناقيد العنب • والتعرض لأسمائها واستخدام الزخرفة فى التعبير عن بعض المشاعر ، والألوان ، واستخدام اللؤلؤ فى شغل بعضها •

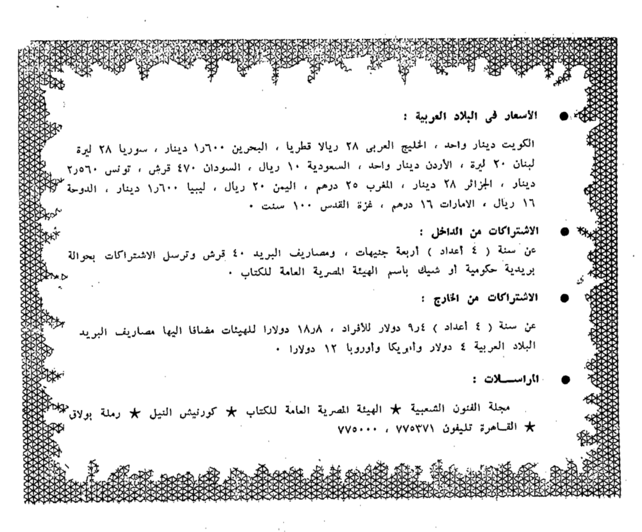
١٠ ـ موكب فرسان التتار فى تقاليد كراكوف البولندية **أ ـ البينامورزوفسكا**

مع اشارات خاصة الى ما يعرف ب (رقصة الفريسة) وهى من الرقصات الشعبية التى ما زالت تعرفها بعض المجتمعات العربية ، وهى عبارة عن دمية من الخشب على هيئة فرس (فريسة أى المهر الصغير) بداخلها امرأة أو رجل فى زى الفرسان ، وهى رقصة غنائية استعراضية ، وقد أوضحت الدراسة مدى تأثر تقاليد كراكوف البولندية بهذه الرقصة من حيث الشكل والزى ، والكثير من مظاهر الآداء الذى قدمت له عدة نماذج مجسمة •

١١ ـ عجائب المخلوقات للقزوينى فى التصوير التركى • **د • فيلز شجمان**

١٢ ـ منمنمات تركية فى عجائب المخلوقات للقزوينى **د • تادش ماجدا**

القاهرة : محمد حسين هلال



● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت •

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا •

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الوفاء للنيل

« الندوة العلمية »

عبد العزيز رفعت

فى اطار الاحتفال بالوفاء للنيل ، عقدت محافظة القاهرة ـ بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا ، وبالاشتراك مع عدد من الجهات المعنية والمتخصصين والمهتمين بالنيل حياة وحضارة ـ الندوة العلمية الثالثة عن « الوفاء للنيل » ، هذا النهر الخالد الذى ازدهرت على ضفتيه ـ فى الركن الشمالى الشرقى من أفريقيا ـ أول وأعظم حضارة عرفتها البشرية ، حيث تشير كل الدلائل مجتمعة الى أن قدماء المصريين الذين عاشوا فى عصر ما قبل التاريخ ـ فى القرون التى تقع بين ٥٠٠٠ : ٣٥٠٠ ق٠م ـ كانوا أقدم مجتمع عظيم على الأرض استطاع أفراده أن يهيئوا لأنفسهم موردا ثابتا للغذاء ، باستئناسهم للموارد البرية من نبات وحيوان ، على حين أن تغلبهم على المعادن فيما بعد ، وتقدمهم فى اختراع أقدم نظام كتابى ، قد مكنهم من السيطرة على طريق التقدم الطويل نحو الحضارة بفضل ارادتهم وبفضل النهر ، فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا ، ومعظم غربى آسيا ، لا تزال مأهولة بجماعات مشتتة من صيادى العصر الحجرى ٠

ان قصة الاضطراد الحضارى العظيم هـذه لأعمال الطبيعة وأعمال الانسان ، لقمينة أن تدفعنا الى القيام بجهاد علمى جديد لاسترداد أسبابها ، وهى أسباب ليس فى مقدور العلوم الطبيعية أن تقدمها لنا ، وانما عن طريق التأمل المستنير فى شواهدها وظواهرها يمكننا أن نستكنه سر هـذه الارادة العظيمة لاجدادنا القدامى ، التى جعلت من مصر « مهد حضارة العالم » ، فليس من شك فى أن الفكر المصرى القديم ، بما كان يتضمنه من توقير للنهر ، يتجلى بكل وضـوح فى اعتراف المتوفى أمام محكمة الآلهة العظام « انى لم أدنس النهر ٠٠ ولم أضع سدا للمياه الجارية » يؤشر الى أن الاحساس بالمسئولية تجاه النهر العظيم كان متعاظما آنـذاك ، وأن الوازع الخـلقى ، الذى يعوزنا الآن فى تعاملنا مع مياهه ، كان متمكنـا ـ فى تلك الفترة ـ من كل قلب ، ولقد جـاء احتفال محافظة القاهرة بالنيـل ـ فى شقـه العلمى ـ متبنيا لهذا الطرح ، ومتجاوبا مع روح المواطنة الصالحة فيـه ، اذ تناولت الندوة العلمية ، التى عقدت بفندق الميريديان بالقـاهرة يومى الأربعـاء والخميس ٢٣ ، ١٩٨٧/٩/٢٤ ، **برئاسـة اللواء أحمد حسن نائب المحـافظ** مجموعة من الأبحاث والدراسات تستهدف الحفاظ على النيل ، واذكاء الشعور بالانتماء له ، فى حين أنه فى شقه الاحتفائى لم يتساوق جديا مع هذا الاتجاه ، فاقتصار الاحتفال فى هذا الجانب على محافظة القاهرة وحدها دون سواها من المحافظات ، والتزام الطابع الرسمى فى اجراءاته ومراسيمه بغير مشاركة جمـاهير الشعب ـ لا سيما هؤلاء الذين لهـم علاقة مباشرة بالنهر ـ لن يكون ذا تأثير حاسم وفعال فى بث الاهتمام بالنيـل ، واعزازه وتقديره على كـل المستويات ، وهـو ما يجب أن نتداركه فى احتفالاتنا القادمة ، وأن نعمل قصارانا لتهيئة سبل وعوامل النجاح له ، حتى تتحقق تلقائية المشاركة الشعبية فيه ، بما يعنى تغلغل الشعور بالمسئولية تجاه النهر مانح الخير والحياة ٠ هذا **وقد سبق الندوة العلميـة التى استهلت أعمالها بالقرآن الـكريم ، افتتاح**

السيد اللواء يوسف صبرى أبو طالب ـ محافظ القاهرة ـ لمعرض الكتاب الذى أقيم بالفندق فى اطار هذا الاحتفال كما ألقى سيادتـــه ـ فى بدء الندوة ـ كلمة أوضح فيها أبعـاد العلاقـة بين مصر وأفريقيا ، منطلقا فىذلك من مرتكز منأهم مرتكزاتها هو نهر النيل ، كما تناولت كلمتـه انجازات محافظة القاهرة حول النهر ، ووعـــدا بالاستمرار فى الاحتفال بالنيل ، والمحافظة على شطآنه ووديانه من التعديات ، وعلى مياهـــه من التلوث ، **وقد أعقبت كلمة السيد المحافظ كلمة الدكتور بطرس غالى ـ وزير الدولـــة للشـئون الخارجية** ، وفيها تناول سيادتـــه علاقات مصر التاريخية والسياسية التى تدور فى دوائر متعددة من أهمها الدائرة الأفريقية ، حيث الانتماء للنيل انتماء حياة وبقاء ومصير ، الأمر الذى يدعو الى ضرورة التعاون الوثيق بين دول حـــوض وادى النيـل التسـع المرتفقـة على ميـاهه (زائير ـ رواندا ـ بروندى ـ أوغندا ـ كينيا ـ منروفيا ـ أثيوبيا ـ السودان ـ مصر) والعمل فيما بينها على انشاء مجموعة اقتصادية اقليمية تكون نواة لسوق أفريقية مشتركة على غـــرار الســـوق الأوربية ، تلت هذه الكلمة كلمة السيد سفيـــر النيجر وعميد السلك الدبلـــوماسى الأفـــريقى بالقاهرة ، وفيها أشاد سيادته بالعلاقات المصرية الافريقية ، ودور مصر الرائد فى تنميتها ، كمـا أكد على ضرورة السعى الحثيث على كل المستويات للربط بين دول حوض وادى النيل حفاظا عـلى المصالح المشتركة بينها ، **بعد ذلك ألقى الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى ـ رئيس أكاديميـــة البحث العلمى ـ كلمة ركز فيها على أهمية النيل فى حياة مصر ، وضرورة الحفاظ على مياهه** ، كما أشار سيادته الى الجهود العلمية والبحثيـة لاكاديمية البحث العلمى تلك التى تتعلق بالنهر ، كما نوه بجهود الجامعات ومراكز البحوث العلمية فى هذا المجال ، **كما ألقى السيد المهندس عصام راضى ـ وزيرى الرى ـ كلمـة أوضـح فيهـــا** دور النهـر فى الحضـــارة المصرية القـديمة ، وانجازات الانسان المصرى على شطآنه وربوعه ، موليا السنـــد العالى ودوره المهم فى الحفاظ على مستوى ثابت للمياه اللازمة للزراعة عناية كريمة، كما دعا الى استغلال النهر الاستغـلال الأمثل ، والاستفادة من كل قطرة ماء داخل البلاد . **ولقد كان رائعا بحق أن تستهل الدكتوره نعمات أحمد فؤاد ـ أستاذ الدراسات العليا بجامعة حلوان ـ الندوة العلمية باستهلالة شعرية عذبـــة أخـذت بعدها فى القاء بحثها عن « النيل والحضارة »** ، فأرجعت الى نهر النيل الفضل فى تعليم قدمـــاء المصريين الزراعة والدين ، اذ عن طريق الانتظار والمراقبة والتأمل علمت الزراعة المصريين الأقدمين أن الحياة الخصبة خط صاعد ومترابط وأصيل ، كما رسخت فى وجدانهم عقيدة البعث والخـلود ، فراحوا ينقشون على مقابرهم ومعابدهم صـــور الحياة الآخرة التى تصوروها ، فكان الفن المصرى القديم رائعا بروعة الخلود ، خالدا بخلود الفكرة ، ومن خلال النضج والتجريد رسموا للاله الخالق أسمى صورة فى العقائد القديمة « انك موجود دون أن توجد ... ومصـــور دون أن تصور » ، فاذا بنا أمام آية كأنها هبطت من السماء ولم تصعد من الأرض ، تتضـــمن الاقـــرار التـام بالوحدانية . **تلى ذلك بحث الدكتـــور محمد** صبحى عبد الحكيم ـ الأستاذ بجامعة القاهرة ـ **وهو اجابة منهجية عن السـؤال الذى يعنـون البحث « هل مصر هبة النيل »** ، اذ بعـــد أن استعرض سيادته أهمية النهر فى حياة المصريين ، وارتباطهم به ، وتوقف حياتهم عليه ، ومراحـل التفاعل المتعددة فيما بينهم وبينه ، يخلص الى أن مصر ليست فقط هبة النيل ـ كما قال هيرودوت ـ وانما هى هبة النيـــــل والمصريين ، ولو أن هيرودوت قد عاش حتى وقتنا الحالى ، وأمعـن النظر فى مراحل هذا التفاعل الخلاق بين المصريين والنهر ، لأدرك فى مظاهر الجدلية المبدعة فيمـــا بينهما قدرة الانسان المصرى على العطاء والبذل ، فمصر لا تدين بحضارتها لعبقرية المكان فحسب ، وانما تدين بهذه الحضـــارة لعبقريـــة المكـان والانسان معا .

وعن « النيل والفيضان » كان بحث الدكتور محمد عبد الغنى سعودى ـ الأستاذ بجامعـــة القاهرة ـ وفيه تعرض سيادته لمنبعى النيل ـ الدائم والموسمى ـ وعلاقتهما بالفيضـــان الذى يأتى صيفا أى فى وقت يختلف عن الوقت الذى يفيض فيه غير النيل من الأنهار ، ولئن كانت مصر هى هبة النيل والمصريين ، فان فيضـــان نيلها هو هبة المحيـــط الهندى ، وقد نظمت فيضاناته فى ارتفاعها وانخفاضـــها حياة سكان

الوادى ، وصاغت أساطيرهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ، وأكسبتهم ــ فوق ذلك ــ عزيمة وجلدا واتساع أفق • **تلى ذلك بحث الدكتور على حسن ــ أستاذ الآثار المصرية القديمة ــ عن « النيل وعاصمة مصر » ، وفيه تعرض سيادته لاسم النهر العظيم فى اللغات الاغريقية والسامية والقبطية والهيروغليفية « الفرعونية القديمة » ، وكذلك اسم مصر فى هذه اللغات ومضامينه ، ومن ثم أوضح العلاقة بين النيل ومصر ،** وبين النيل والعاصمة التى كان يطلق عليها دائما اسم « بيرحابى » ، أى العاصمة التى خلقها النيل ، أو التى هى من صنع النيل ، أو التى تغطيها مياه النيل ، **واختتمت هذه الجلسة أعمالها ببحث الأستاذ صفوت كمال ــ خبير وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية ــ عن « احتفالات المصريين بالنيل » ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يثير هذا البحث اهتمام الحاضرين ، فمنذ نشأة الاحتفال بالنيل ، والتى أرجعها سيادته الى حفل عرس الالهة « حاتحور » ، التى كانت تنتقل فى سفينتها المزينة على سطح النهر، تحوط بها سفن الآلهة حيث يزفونها الى زوجها « حورس »** من معبدها فى دندرة الى معبده فى أدفو فى موكب احتفالى كبير ، يفترض الأستاذ صفوت كمال ، أنه الأصل فى فكرة عروس النيل التى كانت دمية تزين وتهدى الى معبد الاله « خنوم » فى أسوان ، منذ ذلك العهد البعيد وحتى عام ١٩٦٤ ، حيث كان الاحتفال الأخير بوفاء النيل بعد بناء السد العالى ، تناول سيادته تطور أشكال الاحتفال بوفاء النيل على طول هذه المساحة الزمنية العريضة ، منوها بشكل خاص بطبيعة الاحتفالات التى كانت تقام فى عصر سلاطين المماليك ، وبأشكال المشاركة الشعبية فيها ، بما تتضمنه من فرحة واعية بالحياة تشير الى تواصل الأجيال عبر الآلاف من السنين ، فى حين أن تعاقب الحكام الأجانب على مصر ، وتمثل شعوبهم لهذا التراث الحضارى منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، يثير قضية الاحتكاك أو التداخل الثقافى عبر هذه القرون ، وبين الاحتكاك والتواصل تتبدى عظمة مصر وجلال النيل • هذا وبعد استراحة الغذاء ، بدأت جلسة العمل الثانية **عن « النيل والسياحة فى مصر » ، حيث يقوم أفضل نموذج للعلاقة بين الانسان والنهر ، وقد تصدى لهذا الموضوع ذى الأهمية البالغة الأستاذ/ سيد موسى ــ رئيس هيئة تنشيط السياحة ــ** فقرر سيادته أن فضل مصر على النيل لا يقل عن فضل النيل على مصر ، فلولا هذا الفضل ــ على حد قوله ــ ما عنى أحد بالحديث عن هذا النهر العظيم ، واذا كانت خريطة مصر البشرية والاقتصادية والسياسية ترتبط بالنيل ، فان خريطتها السياحية أعظم ما تكون ارتباطا بهذا النهر ، فالنيل والسياحة ليسا غير وجهين لعملة واحدة ، أو هما من المفروض أن يكونا كذلك ، وان كان النيل كمنتج سياحى ــ لا وسيلة للاستخدام السياحى فحسب ــ لم يستخدم بعد ، وهذا بالقطع ــ كما يرى الأستاذ سيد موسى ــ يستلزم قيادة متقدمة فى قطاع السياحة ، فضلا عن تضافر جهود كل المعنيين بالنهر مع هذه القيادة على كل المستويات • وبهذا اختتمت جلسة العمل الثانية أعمالها لتبدأ جلسة العمل الثالثة **فى صباح اليوم التالى ــ الخميس ١٩٨٧/٩/٢٤ ــ وقد استهلها المهندس محمد عبد الحليم ــ وكيل أول وزارة الرى ــ بدراسة علمية رائدة عن « تطوير نهر النيل » وفيها قدم سيادته مجموعة من الاقتراحات لتطوير النهر بغية التوسع الزراعى أفقيا كما أقترح تشكيل مجلس أعلى للصحارى المصرية من شأنه الاستفادة بكل قطرة ماء فى استصلاح الأراضى الصحراوية الشاسعة ،** وبث الخضرة فى أرجائها ، تلى هذه الدراسة العلمية الهادفة المهندس فؤاد البديوى ــ جهاز شئون البيئة ــ بدراسته عن « المشروع القومى لحماية نهر النيل من التلوث » فأوضح سيادته أولا مجموعة الأغراض التى تقبع وراء انشاء جهاز لشئون البيئة ومنها : الحفاظ على صحة الانسان والحيوان والثروة السمكية ، وكذلك ترشيد المياه المستخدمة فى الصناعة ، والعمل على دفن المخلفات الصلبة دفنا صحيا ، وحماية النيل من التلوث ، وقد أفاض سيادته فى الحديث عن هذه النقطة الأخيرة باعتبارها صلب موضوعه ، مستعينا فى ذلك بالانجازات والأرقام ، ومتطرقا الى موضوعات كثيرة ومتشعبة تناولت : معالجة المياه من التلوث واستخدامها فى الرى ، ومشاكل الصرف الصحى ومخلفات المصانع ، وأثر ذلك

على مياه النيل وصحة الانسان ، **وقد كان من المقرر أن يعقب هذه الدراسة بحيث الدكتور صلاح فضل الله - عميد المعهد العالى للتذوق الفنى - عن « النيل فى الرواية العربية » الا أنه اعتذر فى اللحظات الأخيرة ، لظروف خارجة عن ارادته ، فقدم الدكتور نبيه العلقامى - بحثه عن « الشباب ونهر النيل » ، موليا الرياضة - فى هذا البحث - الجانب الأكبر من اهتمامه ، فحيث تتعاظم أهمية النيل فى مجالات متعددة ، تنصرف اليها الجهود، كالزراعة والسياحة وغير ذلك ، فليس ثمة ما يجيز اطلاقا التغافل عن العلاقة بين النيل / الشباب / الرياضة ، فى اطار المنظومة الكلية للاستغلال الأمثل للموارد ، ولقد كان المصريون** القدماء على وعى تام بهذه العلاقة ، وبأهمية الرياضة للصحة ، ولزيادة الانتاج الوطنى ، ومتابعة الأجداد على الدرب لا تنكر جدواها على الصعيدين الاجتماعى والاقتصادى - وقد أعقب **هذا البحث الدكتور كمال الدين حسين ببحث ضاف عن الوفاء فى الأدب الشعبى ، وفيه تعرض سيادته للوفاء فى الأسطورة والسيرة الشعبية والحكايات والمواويل والأمثال الشعبية** ، ليخلص - فى النهاية - الى الخطوط العريضة لمفهوم الوفاء فى الفكر الشعبى ، وليتناول قضيتى الكم والكيف على هذا الصعيد من خلال الأمثال الشعبية ، ليبين لنا ثراء هذا الفكر وصدقه الفنى ، **لتختتم هذه الجلسة الأخيرة أعمالها بدراسة المهندس جميل الصبان عن « النيل والموسيقى » حيث عرفت ضفاف النهر الكثير من الآلات الموسيقية كالناى والمزمار والأرغول من** آلات النفخ ، والرق والطبلة والدف والمثلث المعدنى والكاسات النحاسية والسيستروم والصاجات من آلام الايقاع ، والهارب والعود من الآلات الوترية ، وعلى عادة قاعات الاستماع الموسيقى ، أمتعنا سيادته ببعض الأغانى التى احتفت بالنيل مثل : « النيل نجاشى » لأحمد شوقى - غناء أحمد ابراهيم ، « دنجى دنجى » لسيد درويش وغير ذلك .

هذا ونشير الى أن المداخلات التى أعقبت كل بحث والتى قاد محاورها الأستاذ صفوت كمال ، والمهندس وليم نجيب سيفين ، والدكتورة نعمات أحمد فؤاد ، والمهندس جميل الصبان وآخرون ، وما أسفرت عنه هذه المداخلات من مناقشات ، وما تراتب عليها من ايضاحات واضافات قد أثرت الندوة ، وأضاءت جوانبها ، خاصة فيما يتعلق بخرافة « عروس النيل » ، تلك التى أوردها بلوتارك عن المصريين القدماء ، وتناقلها المؤرخون العرب بلا فحص ولا تمحيص ، وقد قدم الأستاذ صفوت كمال فى بحثه - كما عرضنا سلفا ، تفسيرا معقولا لفكرة العروس ، كما أشارت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد الى قداسة وضع المرأة فى الفكر المصرى القديم ، بما يتعارض وفكرة تقديمها قربانا للنيل ، وهاتان النقطتان صالحتان تماما كبداية طيبة لبحث علمى جاد يتوخى دحض هذه الخرافة ، وهتك زيفها وبطلانها، على مستوى بنية الفكر المصرى القديم ،الذى لم يعرف مطلقا فكرة تقديم القرابين البشرية للآلهة تحت أى ظرف من الظروف .

● ● ●

السجاد اليدوى

الحرير الطبيعى كثير الاستعمال فى السجاجيد اليدوية المعقودة ، وهو يستعمل فى السداء أو اللحمة ، وفى الوبرة أيضا ، ولكنه نادر الاستعمال لغلاء ثمنه ونظرا لمتانة الحرير ومرونته فهو يستعمل أحيانا فى السداء ، وللمعانه ونعومة سطح اليافه فهو يستعمل فى الوبرة مما يزيد من جمال مظهر السجادة ·

هذا وتتميز منطقة سوق السلاح فى حى القلعة بالقاهرة بمصانع السجاد التى تنتج السجاجيد الحريرية بقلة ، ولقد علل أصحاب المصانع ذلك لقلة الأيدى العاملة ، فالجميع أو الأغلبية منهم يفضلون أن يتجه أولادهم الى المدارس للتعليم عن احتراف مهنة يدوية ، وربما يعود الى سبب آخر هو ركود سوق السجاد الايرانى بسبب الحرب القائمة بين العراق وايران · والسجاد الموجود فى منطقة سوق السلاح تستورد خامة الحرير المصنوع منها من الصين ، حيث تستورد باللون الأبيض الخام ، وتجرى عليه الصباغة فى مصر فى مصابغ منطقة الدراسة حسب الألوان التى يتطلبها التصميم ، وعن التصميمات المستخدمة يأتى التاجر بكتالوج به رسومات للسجاد الايرانى ، ويقوم بعض المتخصصين بوضع الرسم التنفيذى على ورق المربعات ، ويتوقف نوع ورق المربعات على حسب عقد السم المربع (سم٢) ، ويباع هذا السجاد على أنه سجاد ايرانى (عجمى) وليس على أنه سجاد مصرى ، فمصريته لا تتمثل الا فى الصنعة ، وتستغرق السجادة على النول من ٦ شهور الى سنة حسب عرض السجادة ، ويباع متر السجادة بـ ١٥٠٠٠ر جنيه ، ولهذا السبب تعود قلة انتاج السجاجيد الحريرية ، فهى لنوعية خاصة من الناس الأثرياء · ويتميز السجاد المنتج بدرجة عالية من العناية والدقة والمتانة لأنه من الحرير ومعظم السجاد المصنوع من الحرير يكون على هيئة معلقات بمقاس ١٠٠ × ١٦٠ سم ، ويتراوح عدد العقد بين ٩٠ ، ١٠٠ عقدة ·

ولابد أن يكون عامل الحرير متمرنا ، وله خبرة كبيرة بالخامات والعقد والقص ، حيث أن قص السجاجيد يلعب دورا مهما فى جودتها ، والطريف فى هذا الأمر أنه لا توجد فى المصانع الكبيرة هذه النوعية من السجاد ·

وعامل السجاد اليدوى الماهر يجب أن يدرب وهو صغير السن حتى تتمرن يديه ويسهل تمرينها ، ويجب ألا تنقطع فتلات الحرير منه ، فهو حين يتعلم وهو كبير السن تنقطع الفتل بين يديه ، وكما يقول المثل الشعبى (التعليم فى الصغر كالنقش على الحجر ، والتعليم فى الكبر كالنقش على الماء) ·

حلمى التونى

والتراث الشعبى

عندما اتجه محمود شكوكو ــ فنان الأغانى الفكاهية ــ الى عمل مسرح « الأراجوز » فى الستينيات طلب من الفنان حلمى التونى التعاون معه فى اقامة مسرح للأطفال يعتمد على التراث الشعبى العريــق .. فكان محمود شكوكو يغنى فى المســارح والنوادى الليلية والأفراح ، لكى ينفق ما يكسبه على مسرحه للأطفال . وكان حلمى التونى يضع تصميم الشخصيات والمثال هجرس ينفذها منحوتة على الخشب ، وكانا يجلسان فى بيت شكوكو بحى القبة حتى الثالثة صباحا فى انتظار عودته من جولته مسارح القاهرة وسهراتها ليناقشوا معا موضوع مسرح العرائس والأراجوز الذى استأجر له « مسرح وسينما متربول » . واتجهوا الى خيال الظل فحققوا بذلك ادخال الألوان الى دمى وعرائس هذا المسرح الشعبى العريق ، وقد استأجر « شكوكو » مركبا عائما فى النيل ليقدم عليه عروضه للجمهور .. أنفق على هذه الأحلام الفنية كل مدخراته .

وابتعد حلمى التونى عن الفن الشعبى سنوات طويلة وان كانت بعض ملامحه تظهر من حين لآخر فى رسومه الصحفية وأغلفة الكتب والمجلات والملصقات الدعائية التى رسمها وسافر الى بيروت عام ١٩٧٤ ليحقق نجاحا فنيا ضخما فى ميدان فنون الكتاب والصحافة حتى أصبح علما من أعلام هذا الميدان ، وفاز فى المسابقات ، وطبع أحد كتبه بجميع لغات الأمم المتحدة ، وشهدت حصار بيروت وعاش المقاومة ، وأصيب منزله فى احدى الغارات .. ثم عاد الى مصر عام ١٩٨٥ ، وكان يرسم لوحات تغنى للحب والسلام .

ثم التفت مرة أخرى الى الفنون الشعبية .. فى هذه المرة اســتلهم شرائط « صندوق الدنيا » وحكاية نرجس ويونس التى يحكيها صندوق الدنيا للأطفال .. ومن شخصية نرجس ، ومن أسلوب الرسم الشعبى ، تتبع الفنان حياتها ومواقفهــا لينسج موضوعات معاصرة ويناقش قضايا حية ، لكن من خلال أسلوب « الاغراب » الذى يطرح القضايا الملحة فى المجتمع المعاصر على لسان شخصيات خيالية أو عاشت فى عصر مضى .. الشكل الظاهرى هو شكل لوحات الفنان الشعبى نفسها ، أسلوبه وألوانه وعناصره المفضلة ، كالوردة والسمكة والديك وعروسة البحر وغير ذلك من تشكيلات أعطاها الفنان بعدا رمزيا وتعبيريا جديدا .

ويظل الفن الشعبى بثرائه وتنوعه مصدرا لالهام الفنانين يثير اعجاب جمهــور المشاهدين لقربه منهم ولجذوره الممتدة فى أعماق التكوين النفسى للانسان .

صبحى الشارونى



والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى

عبد الغنى داود

هذه هى التجربة الأولى لما أسماه صاحب رؤيتها الفنية ومخرجها (انتصار عبد الفتاح) [من المسرح الصوتى] ، وقد ظهرت بذور هذه التجربة فى العرض التجريبى « مذبحة القلعة ، والفيل يا ملك الزمان » الذى قدمه (د. هناء عبد الفتاح) العام الماضى فى (قاعة ٢٠ ف) ، والتى تقدم فيها أيضا هذه التجربة حين شارك (أنصار عبد الفتاح) فى ذلك العرض بمحاولته استخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التى تحتاجها آلة نطق الممثل وحسه الفنى ، حيث تصبح الموسيقى أداة من أدوات الممثل . ويركز (أنصار عبد الفتاح) فى هذا العرض على عنصر الصوت ــ وهو الصوت الذى يشكل الحركة وليس العكس ..

فالحركة هنا نابعة من الصوت ومتلائمة معه وغير خارجة عنه ، مستفيدا من مناهج التدريب الصوتى عند (جيرزى جروتوفسكى) الذى يرى أن الصوت جزء من الحركة ويستخدم المفردات الصوتية التى تتناسب مع امكانيات الممثل .. فالمسرح الصوتى كما يحاول (انتصار عبد الفتاح) أن يقدمه هو المسرح القائم على جميع الأصوات سواء الأصوات الصادرة عن الانسان أو الحيوان أو الأدوات والآلات ، أى الجماد .. أما الانسان فله صوتان هما : ــ الصوت المستخدم فى التفاهم فى الحياة اليومية أى الذى يتفاهم به الانسان مع الآخرين ، والصوت الداخلى أى الصوت الذى نتحدث به الى أنفسنا كأصوات الفرح أو الثورة أو الحزن .. وتجربة (انتصار عبد الفتاح) (نحو خلق مسرح مصرى) هى محاولة تجسيد كيفية ظهور صوت الممثل الداخلى الذى يتصارع ويتفاعل مع صوته الخارجى أى مع أداءه الخارجى لاستكشاف ما بداخله هو .. وهذه التدريبات

تشبه الى حد ما تدريبات العلاج بالسيكودراما ـ وهى تدريبات تعتمد على التركيز الشديد والصمت الذى يصل الى حد سماع صوت الصمت نفسه ، وتقوم هذه التدريبات على الصراع + التفاعل الذى ينتج حركة + تعبير ٠

فالمسرح الصوتى قائم على الأصوات الطبيعية والآلات والحركة التعبيرية ٠ وعموده الفقرى يقوم على الصوتين الصوت الخارجى والصوت الداخلى ٠

حيث يكون للصوت فى هذه التجربة معناه الواسع ٠٠ ويعتمد الفنان (انتصار عبد الفتاح) فى هذا العرض على استخدام أدوات الحياة اليومية مثل : ـ [الهون ، وقوس المنجد وعجلة النجار ، وسندان الحداد ، والطشت ، وغيره من الأدوات] محاولا أن يجعل منها أوركسترا فى محاولة لخلق الأنغام من خلال ايقاعات الحرفيين الذين يستخدمون هذه الآلات معتمدا على (التيمات) الشعبية وعلى الاستخدام المرئى والسمعى للأدوات مثل (الهون) مثلا وغيره مكونا شكلا دراميا مرئيا وسمعيا ٠٠ فهو يوظف هذه الأدوات فى عدة أشكال ٠٠

أما الطشت مثلا فيمكن أن يكون مرآة وبيتا ، وفراشا (لتهنين) الطفل ، وفراشا للتزاوج بين العرافة وصاحب الدربكة وأيضا مقرا للحظة الموت ٠٠ ولم يلجأ صاحب هذه التجربة الا لتلك الكلمة التى تتماشى مع نمط ومنهج وأسلوب المسرح الصوتى كما أوضحناه من قبل ٠٠ والعرض رؤية أسطورية يتجسد من خلال ما قبل ميلاد الدربكة مستخدما الطقوس الشعبية مثل زفة المطاهر وطقس (السبوع) وغيرها من طقوس الميلاد والموت ، مستخدما العرافات والحرفيين الذين الذين سرعان ما يتحولون الى أشياء أخرى ٠ العرافة الى شجرة أم الشعور التى ينجذب اليها **(ضارب الدربكة)** والى نداءاتها بعد أن تقضى عليه الحضارة الغربية فيولد ميلادا جديدا هو ميلاد الانتماء فيمارس طقسا شعبيا حيث يزحف كمن يزحف فى مجرى النيل ، وتتحول العصاتان اللتان تمسك بهما العرافتان الى رحم والى قلب ٠ ثم يدخل صاحب الدربكة وسط الرحم ٠ ثم يولد مع نصائح جوقة الحرفيين والعرافات حيث تتعدد الأصوات بشكل شديد الحزم ـ كذلك يبدو (الطشت) وكأنه بيت ، والعرافات الثلاث وكأنهن الزوجة والأم والبنت بالنسبة لصاحب الدربكة ، واللاتى يتحولن بعد ذلك الى نساء من أهل المدينة يرقصون ابتهاجا بعودته بعد رحلة القهر الى (الغربان) أى الحضارة الغربية التى يجسدها فريق الموسيقى الغربية الذى يعزف نغمات يؤديها (قرم) الجزار وآلة سن السكاكين، ويعود صاحب الدربكة حاملا على ظهره الدربكة فى اعياء كأنه سيزيف يحمل صخرته ـ وكم كنا نود لو كان يحملها مثلما حمل أيوب المصرى بلواه طالما أن المخرج يسير فى طريق التجذير أى البحث عن الجذور الأصيلة فى التربية المصرية ، وتستقبله أنغام الناى الذى يسحره وعازف الربابة اللذان يعيدان تشكيله بالوجدان المصرى ٠

وقد قسم المخرج صاحب الرؤية الفنية قاعة المسرح الى مستويين ـ مستوى الحرفيين وهو المستوى (أ) ومستوى الغربان أى مستوى فرقة الموسيقى الغربية بما يحيط بها من شباك أو عنكبوت وما بداخلها من سواطير متداخلة مع الآلات الموسيقية الشعبية وهو المستوى (ب) ـ أما المستوى (ج) فهو الفراغ المستطيل الذى يربط ما بين المستوى (أ) والمستوى (ب) والذى يجلس فيه أيضا الجمهور الذى يقوم بدوره أيضا فى العرض ٠ فالجمهور مطالب بأن يتحرك ويتفاعل مع الحركة ، وألا يقبع فى مكانه ساكنا مسترخيا بحيث يكون من المستحيل أن يقدم مثل هذا العرض على خشبة مسرح عادية لأن الجمهور هنا جزء من التجربة وجزء من العرض ٠ بحيث يجعل المتفرج يشعر وكأنه صاحب الدربكة ٠٠ وكان المخرج ذكيا حين جعل أصحاب الحرف والعرافات وفريق الغربان ـ فيما عدا (المغنى وعازف الناى وعازف الربابة) ـ يلبسون الجينز والفانلة كى يكون التركيز على ما يصدر منهم من أصوات معبرة عن دواخلهم وأحاسيسهم الداخلية دون مظهرهم الخارجى ٠٠ وهو ما لم يتحقق بشكل كامل ٠

والعرض أقرب الى المسرح الطقسى الذى يخلق خصوصيا فى طقسية معينة مستمدة من تراثنا ومفرداته الشعبية ، ومن خلال تشكيلات بلا حوار حيث لا يمكن أن يجسد معانيها الا بهذه الطريقة

٠٠ وقد حاول المخرج أن يخلق الجو العام ، وحاول البحث عن لغة تعبيرية جديدة لها تماس يخلق تكوينات جمالية مشبعة بالوجدان المصرى وليس بالنمط التقليدى وكان لبساطة الديكور وقدرته على الايحاء والتعبير الدور المهم فى تشكيل هذا العرض بما يحوى من موتيفات شعبية بسيطة مثل الأباريق والشموع والنوافذ ٠٠ وهو جهد متميزة للفنان (حسين العزبى) الذى بدا عشقه لهذا العرض من التفاصيل الصغيرة بمكونات الديكور ـ أما الكلمات الموحية والقليلة التى تكررت فى هذا العرض فقد صاغتها الشاعرة (كوثر مصطفى) بحساسية كتنويعات من أغانينا الشعبية بما يتفق وموضوع العرض وجوه النفسى ، والبطل الحقيقى لهذا العرض والذين تكفلوا بحمل عبء ايصاله بشكله الموفق هم المثلون والممثلات الذين قضوا ستة شهور فى تدريبات شاقة ومتواصلة والحرفيين الذين شاركوا فى العرض بأدواتهم الحرفية الأصلية من نجار وحداد ونقاش .

الخيامية

تنـويه :

سقط سهوا من مقالة الخيامية اعداد / طارق صالح سعيد قائمة المراجع التى استعان بها فى اعداد مقالته وهى : ـ

١ ـ أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ .

٢ ـ ثريا عبد الرسول : فن الابليك الخيمية ـ رسالة ماجستير ـ المعهد العالى للتربية الفنية ـ ١٩٧٢ .

٣ ـ حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية ـ (مجلة المجتمع العلمى المصرى) مج (٣٦) .

٤ ـ سعاد ماهر : مشهد الامام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٩ .

٥ ـ سيد محمد على جاد : تطوير أقمشة الخيام فنيا وصناعيا بما يتلاءم مع مجالات الاستعمال المختلفة فى مصر ـ ماجستير كلية الفنون التطبيقية ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ .

٦ ـ سيد محمد على جاد : استحداث أسلوب لانتاج أقمشة السرادقات المزركشة الفنون التطبيقية ـ القاهرة ـ ١٩٨١ .

٧ ـ الأب عيروط اليسوعى : المنجد فى اللغة والأدب ـ بيروت ـ ١٩٦١ .

٨ ـ القلقشندى : صبح الأعشى جزء ٣ ، ٤ ـ طبعة دار الكتب ـ ١٩١٤ .

والمجلة تأسف لهذا الخطأ غير المقصود ، وخاصة أن الكاتب قد اعتمد فى اعداد مقاله على دراستى الأستاذة الدكتورة ثريا عبد الرسول، والأستاذ الدكتور سيد جاد، علاوة على جمع عناصر مادته خلال البحث الميدانى الذى قام به .

BIBLIOGRAPHY

Aldridge, James. **Cairo Biography of a City.** Boston/Toronto : Little, Brown and Company, 1969.

And, Metin. **A pictorial History of Turkish Dancing.** Ankara : Dost Yayinlaru, 1976.

Barthold, W. (D. Sourel), «Baramika», in H.A.R. Gibb, J. H. Kramers, E. Levi-Provencal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat, eds., **Encyclopaedia of Islam,** I, 1960, 1033.

Berger, Morroe, «A Curious and Wonderful Gymnastic ..., «**Dance Perspectives,** Spring, 1961, 10, 4-41.

—— «Ghaziya, «**Encyclopaedia of Islam,** II, 1048.

Curtis, George William. **Nile Notes of a Howadji.** New York : Harper and Brothers, Publishers, 1865.

Ebers, Georg. **Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque.** New York : Cassell and Company Ltd., 2 Vols., 1878-79.

Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», in **the Journal of the Gypsy Lore Society,** III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319.

Hanna, Nabil Sobhi. **Ghagar of Sett Guiranha A Study of a Gypsy Community in Egypt.** Cairo Papers in Social Science, Volume V, Monograph 1, Cairo : American University in Cairo, June 1982.

Lane, Edward William. **The Modern Egyptians.** London : J.M. Dent and Sons Ltd., 1936.

Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances.** Prague : Oriental Institute, 1935.

Madden, R.R., Esq., M.R.C.S. **Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1925, 1826 and 1827,** 2 vols., London : **Henry** Coburn, New Burlington St., 1829, I.

McGowan, Kate, «Sing Gypsy. ! Dance Gypsy !», part III, **Arabesque,** May June 1982, VIII : 1, 14-15, 22-23.

McPherson, J.W. **The Moulids of Egypt.** Cairo : Ltd. N.M. Press, 1941.

Mulouk, Qamar El, «the Mystery of the Ghawazi, «**Habibi,** III : 9, 8-9, 18; III : 10, 8-9; III : 11, 8-9; III : 12, 8-9; IV : 2, 8-9; IV : 3, 8-9; IV : 4, 8-9; IV : 5, 8-9; IV : 11, 10-11, 25 V : I, 12, 29.

Nerval, Gerard de. **Journey to the Orient.** Translation, Norman Glass. New York : New York University Press, 1972.

Ohanian, Armen. **The Dancer of Shamahka.** Translated by Rose Wilder Lane. New York : E.P. Sutton, 1923.

Rodinson M., «Alima,» **Encyclopaedia of** Islam, 1, 403-404.

St. John, Bayle. **Village Life in Egypt.** New York : Arno Press, 1973.

Savary, Claude Etienne. **Lettres sur L'Egypte.** 3 Vols. Paris : Onfroi, 1785-86.

Walker, J., «Nuri,» in Th. Houstma, A.J. Wensinck, E. Levi-Provencal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., **The Encyclopaedie of Islam,** London : Luzac and Co. 1936, III : 962-963.

Wood, Leona, «**Dance du Ventre : A Fresh** Appraisal, «Parts I, II, **Arabesque,** January/February, 1979, V : 5, 8-13 ; March/April, 1980, V : 6, 10-13, 20.

—— «Danse du Ventre a Fresh appraisal, «**Dance Research Journal,** CORD, Spring/Summer, 1976, VIII : 2, 18-30.

each had distinctive characteristics and were, in most cases, partially or wholly choreographed. They were known generally enough to be specifically requested, on occasion ...

The Raqs al-Takht. The opening dance of a wedding entertainment, performed to mizmar, a raucous oboe-like instrument, and drum by three or four dancers. There is no choreography but, though the dancers improvise, the majority must be doing the same thing at any given time, while the remaining dancer performs the step/movement which the majority were doing last.

Al-Na'asi. A side to side shimmy dance, performed in unison by three or four dancers, with light cymbals (unlike the generality of Egyptian dancers, who use finger cymbals little and ineptly, the ghawazi can vary the tone and dynamics with the skill of virtuoso musicians). The Na'asi is accompanied by mizmars played very low by muffling the bell.

The Asherat al-Tabl. A drummer moves about the dance area playing a large tabl baladi, or double-headed drum slung before him. The ghaziyya, leaning backwards accross the barrel of the drum, follows him in this position, dancing.

The Raqs al-Jihayni. The ghaziyya's stick dance par excellence, described as «very old.» Performed by two dancers, it contains elements of tahtiyb, [Combat dance with sticks].

The Nizzawi. A fast, choreographed dance for two dancers with staffs. A typical figure is the dancers' moving apart while facing each other, then coming together again, then taking a quarter pivot to face forward and advance, side by side, while twirling their staffs like batons.

Yusuf also claimed that two pairs of ghaziyyas might perform the tahtiyb. Ghawazi had never danced with swords, to his knowledge; this was a thing of the bedouin.

In addition to these dances, the Maazin ghaziyyas had a large store of songs-necessarily large, because at one moment their audience might demand an old song from local folklore, and the next, one of the compositions of 'Abd Al Wahhab. They could improvise verses on the spot in praise of a particular village or family or a newly wed couple. They knew the songs of the Nawara, and composed new songs. (77)

In conclusion, the purport of this preliminary report is to present a partial review of the variety of data and information available on tribal entertainer class of «public dancers» in Egypt, of the Nawar. Ghagar, perhaps also Halab — named Ghawazi along with other non-tribal such entertainers. The material it contains might serve as an indication of the diverse yet unresearched areas of inquiry into this apparently declining class of artists, their social background and history, and the differing styles of dance, music and song of the art they profess, and encourage scholarly curiosity in that direction.

Dr. Magda Saleh
Former Dean, Higher Institute
of Ballet and Professor,
Academy of Arts, Cairo.

---

(77) Ibid.



In Egyptian cities both the dancing-girl and the singer are now called «alma» (colloquial), while in the villages the dancer is still often called «ghaziya» ... Both the «ghaziya and the «alima» must now be distinguished from the better-paid, better trained «Oriental dancer («rakisa») who performs in modern night clubs and films and at private celebrations».(70).

Wood writes that «Today Egypt has once again become a place of pilgrimage — but the ancient mysteries sought for are now those of the lingering dance traditions in the keeping of a few scattered families of the hereditary entertainer caste» (71) for, as Berger notes : » the dancers do not come from a distinct tribe but from various sorts of low-income families, usually urban. They are taught the art ... by female teachers who are sometimes called «awalim ...» too (72). The traditional Ghawazi's star has long been on the wane. Reporting on their presence at the Moulid of El Hussein in Cairo, J. W. McPherson writes that they enjoyed «... a meteoric revival in recent years, reaching their zenith in 1353 (1934), when, however, they did not perform or accost pilgrims and visitors in the precincts of the mosque, but were in ringas and other dancing booths ...»(73). Two years later, «... the Ghawazee stars had fallen as rapidly as they rose ...» (74).

The dance of the Mazin Ghawazi in Luxor has come under scrutiny in recent years. El Mulouk has provided some pertinent information regarding them and their art.

She considers the distinctive costume of today's Ghawazi to be derived from those of their ancestors-in-art of the preceding century, producing a persuasive argument in the form of a photograph presumed to date from the nineteenth century. (75) The tiara (taj), she discovered, was an innovation, a substitute for the decorated kerchief (mandeel), a head covering for many of Egypt's women (76). Under the skirt, the researcher noted a version of the «azzama», a bustle-like padding of the hips. Ghawazi usually dance in pairs, trios or quartets. They do perform freestyle improvisations, but also present choreographed or semi-choreographed dances :

There indeed existed a repertoire of dances which, from subsequent description,

(70) Berger, *Encyclopaedia of Islam,* 1048.

(71) Wood, «Danse du Ventre : A Fresh Appraisal,» Part II, *Arabesque,* V : 6, 13.

(72) Berger, 1048.

(73) J. W. McPherson, *The Moulids of Egypt,* Cairo : Ptd. N. M. Press, 1941, 220.

(74) *Ibid.*

(75) El Mulouk, III : II, 8.

(76) Ibid.

«The name Barmak, traditionally borne by the ancestor of the family, was not a proper name, according to certain Arab authors, but a word designating the office of the hereditary high priest of the temple of Nawbahar, near Balkh. This interpretation is confirmed by the etymology ... now accepted, deriving from the Sanskrit word parmak ... superior, chief.» The term Nawbahar ... like wise derives from the sanskrit»..

The Barmaki family owned some 1500 square um. of temple lands and retained them in part at least Yehia Ibn Khalid al-Barmaki, Harun's wazir ... (57)

Walker states that «... it has been supposed that the famous Barmecide family at the court of Harun al-Rashid were of ... Gipsy origin. The name Baramika is actually the designation in Egypt of a class of public dancers (Ghawazi) of low moral character and conduct who have been regarded as of Gipsy blood». However, he adds « The question ... is doubtful ...» (58) He lists, for the various countries of the Orient where gypsies reside, several designations for them : the older name, now much restricted in use, was Zutt or Jatt. The Turkish Cingana has passed into European languages as Zingaro, Czigany, Zigeuner etc. Other names most common seem to be : «Nawar» and «Kurbat» «Ghurbat» (part. N. Syria and Persia), «Ghagar and Halab» (esp. in Egypt and N. Africa), and « Duman » (Mesopotamia). (59) Remarking that the collection of data is by no means easy, he notes that the statistics of Massignon's 1925 «Annuaire Musulman» gives the number of gypsies in Egypt as two per cent of the population, consisting of two tribes of Ghagar and Nawar respectively, and four tribes of Halab. (60).

Walker records that «Nuri», the common name in the Near East for a member of certain gypsy tribes (also «Nawari», plural «Nawar», «Nawara», «Nawar») may not unlikely be a natural phonetic transformation from «Luri» (Lori, Luli) the current Persian name for gypsy.(61) This, in turn, it is suggested, originally denoted an inhabitant of the town of al-Rur (Arur) in Sind (62). It has been proposed that «Nuri» arises from the Arabic «nur» نور because the vagrants were seen carrying brazier or lantern (63). «Persian and Arabic writers preserve ... the tradition that tribes of Jats (or Zutt) from the Pundjab were conveyed westwards by command of the Sasanian monarch Bahram Gur (420-438 A.D.).» (64) Thence, over may centuries, their descendants have dispersed and migrated continously to «... other ends of East and West». (65)

In a recent study of a Ghagar community in Egypt, Nabil Sobhi Hanna lists «Dancing and Singing» among the basic types of work practised by them. (66) He reports that «... although financially well off, the people who practice this profession are despised by Ghagar and non-Ghagar alike» (67) adding «... with the revival of the religious movement, there has been a decline in this profession» (68). Hanna calls the Ghagar dancers «Ghawazi» They are the group of Ghagar most isolated from the rest of the village society(69). Berger writes that :

(57) W. Barthold (D. Sourel), «Baramika», *Encyclopaedia of Islam*, 1960, I, 1933.
(58) Walker, 962.
(59) *Ibid.*
(60) *Ibid...*
(61) *Ibid.*
(62) *Ibid.*
(63) *Ibid.*
(64) *Ibid.*
(65) Ibid.
(66) Nabil Sobhi Hanna, *Ghagar Community of Sett Guiranha a Study of a Gypsy community in Egypt,»* the Cairo Papers in Social Science, Volume five, Monograph One, Cairo : The American University in Cairo, June 1973, 23.
(68) *Ibid.*, 33.
(69) *Ibid.*, 17.

cording to our view, are a mixture of Indians, Persians, Hurds, Turas, and Tatars, to whom there have joined some of the rabble and refuse of the peoples of those countries ; and among them are some Arabs and certain of the other dregs of the populations who from time to time accompanied them or stopped in their country and their abodes.

One of the names of the Nawar is Gagar (Ghajar). This is the name by which the people of Algiers and Tunis and the tribes of Egypt call them. Gagar we think a mistake for the Turkish Cotchar, that is, the «travellers» or the «migrant.s» They are called by this Turkish name today in the west of Persia, the east of the Ottoman Empire in Asia, and the land of Mesopotamia ... (53).

El-Mulouk's Syrian informant Nazem Jazri was convinced that the Nawar had entered Egypt as camp-followers of the Turks, perhaps arriving with the conquering Ottoman army in 1517. In a coincidental report Kate McGowan mentions that «in the Ottoman society artists and entertainers were organized into guilds ... which were at once highly popular and disreputable ... «the majority of the dancing boys and girls were ... Gypsies (called in Turkish **cengi, jengi,** perhaps derived from **cingene, jingene** meaning Gypsy) ... » Ultimately these cliques of entertainers became so mischieveous and caused so much havoc, especially among the elite in Ottoman society, that the Sultan had them banished to the provinces - to Cairo. (54)

Madden reports, in yet another account : **About 1512, Selim the First, having conquered Egypt, drove his opponents into the Desert, where one party of them, headed by a swarthy slave, called Zinganeus became formidable to the towns adjoining the Desert, by their frequent depredations ; they were at length dispersed by the Turks and Bedouins, and straggled about various countries as magicians, fortune-tellers, and dancers; preserving always a distinct character wherever they went; and remarkable no less for their swarthy features, than for their dissolute habits and knavish practices. I have heard some of them boast of their common origin from a Grand Vizier of one of the Caliphs, and talk of their yet being restored to the possession of Egypt ... This tribe of the Zinganees take the name of Aeme in Lower Egypt, and are the only professors and performers of dancing. (55)**

J. Walker states that «The (Egyptian) Ghagar Gipsy tribe('s) ... speech has fewer foreign ingredients and Galtier is of the opinion that they are more recent arrivals in the Nile valley, probably wanderers from Constantinople (56).

While allowing for the possible predilection for a fictive genealogy, the claim of the Egyptian gypsies of descent from the Baramika should not perhaps be dismissed out of hand. In view of the general acceptance of the Indian descent of gypsies, it should be noted that

(53) Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», in *The Journal of the Gypsy Lore Society*, III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319, cited in El-Mulouk, IV : II, II.

(54) Kate McGowan (Suheyla), «Sing Gypsy ! Dance Gypsy !», Part III, *Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, 1982, VIII : 1, 22, and Metin And, *A pictorial History of Turkish Dancing*, Ankara : Dost Yayinlaru, 1976, 138, cited in McGowan, 22.

(55) Madden, 298.

(56) J. Walker, «Nuri», in Th. Houtsma, A.J. Wensinck, E. Levi-Provencal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1936, III, 963.

the derogatory denomination Ghawazi, and denied being Ghagar (gypsies)), the Nawara were of non-Egyptian origin, spoke an obscure language among themselves, and had past connections with Persia (48).

Among others, Lane had noted that while the ordinary language of the Ghawazi was the same as that of the rest of the Egyptians, they made use of a number of words peculiar to themselves, in order» ... to render their speech unintelligible to strangers (49). Berger states that «Ghaziya», the origin of which is uncertain, is still a derogatory term avoided by the dancer herself. In the villages it connotes a woman outside the pale of respectability. «Ibn Ghaziya» is thus a serious insult». (50) El-Mulouk proposes an explanation for the name, of speculative plausibility :

This account of the Nawar of Syria agreed in many respects with what was reported of the Ghawazi of Egypt, and Nazem Jabri believed them to be one and the same people. What was missing here was the term Ghawazi itself. In Syria this term referred to very old, thin gold coins, almost spangles, which were piernced and worn in the hair or sewn to the headdresses of traditional female attire. Artificial coins used for the same purpose were also sometimes called Ghawazi. Possibly, as noted, the term derived from the classical Arabic ghazi «raider», the raiders, or «knights of the faith of Islam» in question being the Turks who broke upon the Near East in the Eleventh century, and, as newly converted Muslims and protectors of the Caliphate, carved out principalities for themselves among the island and marches of the Byzantine Empire, from which they raided into the christian heartlands. Early ghazi lords of the House of Osman, whose hegemony was to become the Osmanli («Ottoman») Empire, styled themselves «Sultan, Son of the Sultan of the Ghazis, Ghazi, Son of the Ghazi,» and their Syrian neighbors may have called the early Osmanli coinage «ghawazi coins» after them. Nazem Jabri speculated that the Ghawazi dancers of Egypt could have been so named on account of their oft-noted predilection for wearing great numbers of these coins, or on account of the practice alluded to by Edward Lane, « It is a common custom for a man to wet, with his tongue, small gold coins, and stick them upon the forehead, cheeks, chin, and lips, of a Ghazeeyah ... (51).

Gerard de Nerval (visiting the East in 1843) having admired three gorgeously seductive «almas» in Egypt, at the Mousky café», ... was already planning to pay them homage by fastening a handful of ghazis (small gold coins worth up to five francs) on to their foreheads, following the time - honoured tradition of the Levant. (52) When he discovered, to his incredulity, that they were males (khawals — the term by which these transvestite performers were known).

As for the origin of the Nawar, El-Mulouk cites Father Anastas :

The Nawar or Nawarah are a race of men scattered over every land ... They are a people having a language belonging exclusively to themsevles ... The Nawar, ac-

(48) El-Mulouk. *Habibi*, IV-11, 10.

(49) Lane, 387-388.

(50) Berger, "Ghaziya», in B. Lewis, Ch. Pellat and J. Schacht, eds., *Encyclopaedia of* Islam : London : Luzac and Co. 1960, II : 1048.

(51) El-Mulouk, IV : 11, 11.

(52) Gerard de Nerval, *Journey to the Orient*, Translation Normand Glass, New York : New York University Press, 1972, cited in Adam Lehm, "Romantic Writers and Their Vision of the East,. «*Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, ed., V : 4, 11.

admired before this in the house of the German consular agent at Luxor, in remote Upper Egypt» (36).

Lane has also cited the above-mentioned government ban on public female dancing and prostitution, promulgated in the beginning of June, 1834 (37) by Egypt's Albanian ruler Mohammed Ali.

Berger adds that as a result of this ban «... he increased personal taxes to make up for the revenue he lost by this burst of moral zeal».(38) «When a few girls thought they could evade the new restriction, Mohammed Ali banished them to Esna about 500 miles from their Cairo haunts». (39)

The exiled dancing-girls not only settled in Esna, but also in Luxor, Qena, Girga, Edfu in Upper Egypt. The village of Sumbat in the Delta is famed to this day as a locale for Ghawazi and Awalem in particular.

It was in Esna in 1850 that Gustave Flaubert had his passionate encounter with splendid Kutchuk Hanem (40) whose dances he so eloquently described. Another of Kutchuk's visitors, the American George William Curtis, following closely on Flaubert's heels, also wrote of the electrifying performance and the intense atmosphere conveyed by Kutchuk. He stated that even the musicians were» ... fascinated with the Ghazeeyah's fire ...» (41)

In 1977, Edwina Bourg Al Samahi, a persevering researcher of the Ghawazi, writing under the pen-name «Qamar El-Mulouk». began a series of articles on the subject (42) — directed at popular, rather than academic consumption (43). She ponders on the fact that «Flaubert, unfortunately, had never mentioned the Ghawazi by name ..(44) «In Esna, where he could easily have found Ghawazi, he visited only Kutchuk Hanem, a renowned courtesan-dancer with a Turkish name from Damascus, Syria ... (45) But Rodinson remarks that «Flaubert in 1850 associated with them (the Ghawazi) there (Upper Egypt), and refers to them as «almees». (46) El-Mulouk made her way to Luxor, where she contacted the there-renowned Mazin family, whose women are reputed Ghawazi. She visited the aged head of the family, the late Youssef Mazin, in an attempt to elicit from the old man an answer to the question : «Who are the Ghawazi ?» The Mazin Ghawazi in Luxor are apparently more accessible than most to the curious. Among other visitors, they received Aisha Ali, a dance researcher from Los Angeles ; Russian experts ; Sami Younis, Bormer director-choreographer of the National Folk Dance Company; and, if old Youssef Mazin is to be believed, even Cecil B. Demille, looking for material for his spectacular, «The Ten Commandments» in 1956 (47) ...

«according to my principal informant, Yusuf, patriarch of the Mazin family (who informed El-Mulouk that they were of the Al-Nawara tribe, did not care for

---

(36) George Ebers, *Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque*, New York : Cassell and Company Ltd., 1878-79, Volume 1 : 80-82, Volume II : 223, 310, 316, cited in Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi», *Habibi*, IV : 11, 10.

(37) Lane, 38., n. 1.

(38) Berger, 30.

(39) Ibid., 31.

(40) Ibid., 31.

(41) George William Curtis, *Nile Notes of a Howadji*, New York : Harper and Brothers, Publishers, 1856, 142.

(42) Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi, «*Habibi*, *n.d.*, volume III : 9-12, Volume IV : 2-5, 11, Volume V : 1.

(43) Letter from Qamar EL-Mulouk, Cupertino, California, December 12, 1978.

(44) El Mulouk III : 9, 9.

(45) *Ibid.*

(46) Rodinson, 404.

(47) El Mulouk, IV : 8.

dies with their dances, but to teach them their voluptuous arts ...» (31) But this seems in apparent contradiction to his statement : «They are never admitted into a respectable hareem..» or again : «... are very seldom admitted into a hareem ...» (32).

Many of them were to be found in almost every large town in Egypt, and they often moved from one town to another. Some of these women possessed considerable wealth, and settled themselves in large houses. They attended the camps, and were, to many, the chief attractions of the great religious or other festivals. (33) «Some of these women add to their other alluremants the art of singing, and equal the ordinary 'Awalim.» (34) Commenting on their peripatetic way of life, St. John confirms :

The Ghawazees have never any fixed place of residence, but travel from city to city, and village to village ... Wherever there is a religious festival or a fair ... they repair as industriously as flies and beggars. They are supposed, it is true, to be banished to Upper Egypt; but the edict was never effectually carried out, and when twice a year business and piety attract their votaries to Tanta, the Ghawazees, or substitutes strongly resembling them are never absent. Their tents always occupy the most conspicuous position; and Berger adds that as a result of this ban **nothing can exceed the audacious freedom with which they ply their trade.**(35)

A noted Egyptologist, Georg Ebers, wrote: «At Tanta Lower Egypt we met and recognized a Ghazieyh, or dancer, whom we had



(31) Lane, 305.

(32) *Ibid.*, 386, 195.

(33) Ibid., 387-388.

(34) Ibid., 388.

(35) St. John, 27-28.

type of misapprehension is given by an English physician travelling in the Middle East : : «The **Alme** are called **Zinganee** in Constantinople, and **Ghasie**, in Cairo. Niebuhr calls them gypsies. It is little known that the dancing girls of Egypt are one of the same race as our gypsies, who were first called Egyptians, from their native country, Egypt.» (20)

Bayle St. John admits :

It seems impossible to obtain a distinct idea of the origin and history of the so-called tribe of Ghawazees. Of course the nature of their occupation precludes the possibility of any unity of blood ; but there are certainly traces of a distinct type, which reappears here and there with remarkable purity (21).

M. Rodinson points out that «Travellers regularly confused the «aimas» with the «Ghawazi...», (22) noting that the term («aime,» «'alime», plural «'awalim»), in the Egyptian dialect of Arabic, means «a learned, expert woman», being the name of a class of Egyptian female singers whose art included the improvisation of poems of the «mawal» type, singing and dancing» (23) and well-informed travellers were careful to distinguish them from the «Ghawazi» who sang and danced primarily in the streets. (24) Claude-Etienne Savary wrote, towards the end of the 18th century that «L'Egypte ... ainsi que L'Italie, possede des «improvisatrices». On les appelle «Alme», savantes. Une education plus soignee que celle des autres femmes leur a merite ce nom. Elles forment une societe celebre dans le pays.» (25) He adds : «Le peuple a aussi des «alme.» Ce sont des filles du second ordre que tachent d'imiter les premieres. Ells n'ont ni leur elegance, ni leurs graces, ni leurs connaissances. On en trouve partout.» (26) Lane concurs that «... travellers have often misapplied the name ... to the common dancing girls ... or they may have done so because these girls themselves occasionally assume this appellation, and generally do so when (as has been often the case) the exercise of their art is prohibited by the government». (27)

Dancing to the musical instruments, usually played by musicians of the same tribe, the «kemengeh» or the «rabab» with the «tar», or the «darabukkeh» with the «zummarah» or the «zemr,» the tar usually being in the hands of an old woman, the Ghawazi often performed in the court of a house, or in the street, before the door, on occasions of festivity in the hareem, such as a marriage, of a birth(28) However, they were not infrequently employed, reports Lane, to entertain a party of men in the house of «some rake». The performances were then more lascivious, the dress most scanty. With a plentiful supply of liquor «To extinguish the least spark of modesty ... The scenes which ensue (d) cannot be described ... these women are the most abandoned of the courtesans of Egypt.» (29) Savary comments reprovingly that «Les Bayadieres de L'Inde sont des modeles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egyptiennes». (30)

Elsewhere, Lane remarks that : «The Ghawazee, who are professed prostitutes, are not unfrequently introduced into the hareems of the wealthy, not merely to entertain the la-

(20) R. R. Madden, Esq., M.R.C.S., *Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1825, and 1837*, 2 vols., London : Henry Colburn, New Burlington St., 1829, I, 298.

(21) St. John, 24.

(22) M. Robinson, «'Alima, in H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, E. Leviprovencal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat Eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1960, I, 404.

(23) *Ibid.*, 403-404.

(24) *Ibid.*, 404.

(25) Claude-Etienne Savary, *Lettres sur L'Egypte*, 3 Vols., Paris : Onfroi, 1735-86, 131.

(26) *Ibid.*, 136.

(27) Lane, 362.

(28) *Ibid.*, 385-386.

(29) *Ibid.*, 386.

(30) Savary, 137.

of Gades. The dress in which they generally thus exhibit in public is similar to that which is worn by women of the middle classes in Egypt in private ... they also wear various ornaments : their eyes are bordered with the Kohl (or black colyrium) and the tips of their fingers, the palms of their hands, and their toes and other parts of their feet, are usually stained with the red dye of the henna ... (11).

Observing that «There are some other dancing-girls and courtesans who call themselves Ghawazee, but who do not really belong to that tribe». (12) Lane writes that the Ghawazi kept themselves apart from other classes, generally marrying into their own tribe, except in the case of «repentanc», upon which the penitent married «a respectable Arab.» He is «... not generally considered as disgraced by such a connection». (13)

He states that the Ghawazi are, themselves asserting the fact, a race distinct from the Egyptians. «Their origin, however, is involved in much uncertainty». (14) Calling themselves «Baramikeh» or «Barmekees», they boast descent from that famous family, once favourites of the fabled Caliph Haroun El Raschid, then victims of his tyranny.

The customs of this people resemble those called «Gipsies,» supposed, by some, to be of Egyptian origin. Some of these also claim to be descended from a branch of the Baramikeh, but «... their claim is still less to be regarded ...» (15)

Another 19th Century writer, Bayle St. John, was inclined to believe there was an affinity between them and the gypsies :

Kalah, the Jewish Almeh, whom I knew in Alexandria, once told me a curious story of two daughters of a Barmekide ... One of them ... became the mother of the Ghawazee ; the other ... eloping with a stranger became the mother of the Gagarees, or gypsies ... both the dancing-girls and the gypsies claim a descent from the Barmekide; but, as is well known, the former existed in the times of the Pharaohs ... (16)

About the professed similarities between the oriental dances and the ancient dances represented in the tombs, however, and the idea that the dancers' descent could be traced from Pharaonic times, Berger states : «The evidence simply does not exist.» (17) He also discounts the theory put forward by Irena Lexova that the modern dance came not from Ancient Egypt but from the later Etruscans of Italy.(18) He suggests that «It is likely that the dancers from phoenicia, then Carthage, and finally from Roman Egypt introduced farther west these movements that Lane, writing eighteen hundred years after Juvenal and Martial, recognized as the very ones he saw in Cairo».(19) Evidently, there are as many theories about the subject as there are writers.

The question of who the Ghawazi dancers are, as distinct from other public dancers in Egypt has no easy answer. Accounts are obscured by the general confusion and interchangeability of the terms Ghawazi, Awalem, and Ghagar (gipsies). An extreme example of this

(11) Edward William Lane, *The Modern Egyptians*, London, J.M. Dent and Sons Ltd, 1936, 384-385.

(12) Ibid., 388.

(13) *Ibid.*, 387.

(14) *Ibid.*, 386.

(15) *Ibid.*, 387.

(16) Bayle St. John, *Village Life in Egypt*, New York, Arno Press, 1973, 27.

(17) Berger, 8.

(18) Irena Lexova, *Ancient Egyptian Dances*, Prague : Oriental Institute, 1935, «Preface» and 72, cited in Berger, 8.

(19) Berger, 9.

term «belly dance,» restricted to a special and limited image of the dancer is the embodiment of what **danse du ventre** has come to mean to most people. However, it represents only the most familiar aspect of a dance form that is both ancient and various (3), more properly termed «Oriental Dance» to designate the form in Near Eastern and North African Muslim countries. (The terms most commonly employed to identify the inelegantly — labelled «Belly Dance» are «Raqs Masri» (Egyptian Dance), «Rāqs Baladi» (Native Dance), «Ráqs Sharqi (Oriental Dance), «Raqs Arabi» (Arabian Dance)). (4) Wood continues :

«The cogent defining element is ... the variety of articulated pelvic movements that differentiate it from most, but certainly not all, other dance traditions » (5). « While the cross-cultural infusions that have produced the current style called «belly dance' must have been continuous for well over two millenia, it must not be forgotten that this dance is primarily and pre-eminently Egyptian, and Egypt is where it is still seen to its best advantage». (6)

The dance of the «Ghawazi» (sing. «Ghaziya») in Egypt partakes of this ancient and various tradition. Variety would appear to be the key word, when differing pelvic movement is found in such dances from Morocco to Persia to Turkestan to Greece to North India. Thus it would ensue that the Ghawazi practice a distinctive form of the dance peculiar to themselves : The tradition of the «danse du ventre», and within this tradition, the distinctive form practiced by the Ghawazi, is allowed to be of great antiquity; this whether as survivals of magical mysteries, love-dances of fertility rites, a «poem to the mystery and pain of motherhood», (7) a voluptuous dance to ancient Mother Goddesses, the symbolic laying of the world egg, (8) or entertainment pure and simple from time immemorial.

The dancing-girls of Egypt have attracted the most attention, admiring, incredulous, censorious, and prominent among these are the Ghawazi, the most famous of Egypt's long-celebrated public dancing girls.

James Aldridge writes that «It was (Carsten) Niebuhr who introduced European readers to Egypt's Oriental dancers who performed naked to the waist, 'with their yellow hands, spotted face, absurd ornaments and hair larded with stinking pomatum ... their movement graceful though indecent ...» (9) Morroe Berger, however, states : «As early as the sixteenth century European writers were using popular stereotypes of Turkish splendor in costume and female expertise in the dance» .(10)

Writing in the first third of the 19th century, Edward Lane has provided the singly most quoted report on the Ghawazi :

> **The Ghawazi per form, unveiled, in the public streets, even to amuse the rabble. Their dancing has little of elegance; its chief peculiarity being a very rapid vibrating motion of the hips, from side to side. They commence with a degree of decorum ; but soon, by more animated looks, by a more rapid collision of their castanets of brass, and by increased energy in every motion, they exhibit a spectacle exactly agreeing with the descriptions which Martial and Juvenal have given of the performances of the female dancers**

(3) Ibid.

(4) Ibid., 23.

(5) *Ibid.* 18.

(6) *Ibid.*, 19.

(7) Armen Ohanian, *The Dancer of Shamahka*, trans. Rose Wilder Lane, New York : E.P. Dutton, 1923, 261, cited in Wood 21.

(8) wood, 21.

(9) James Aldridge. *Cairo Biography of a City* Boston-Toronto : Little, Brown and Company, 1969, 147.

(10) Morroe Berger, «A Curious and Wonderful Gymnastic ..., «*Dance Perspectives*, Spring, 1961, 6.



THE GHAWAZI OF EGYPT
A PRELIMINARY REPORT

Dr. MAGDA SALEH

There has been far more reference in related literature to the art of the «dancing girls» of Egypt, than to all the other Egyptian dance forms combined. Rerearch into this dance form, its origins, and that of its practitioners, has been confounded by a welter of confusing data propagated over many years. As Leona Wood has pointed out :

In the past a climate of disapproval has hampered any attempt at serious evaluation of this dance form (Danse du Ventre); at the present time the situation has reversed to a point where the enthusiasm of its protagonists has become the chief hindrance to an objective assessment. (1)

She indicates that «... years of defensive posture have produced a retaliatory response which has encouraged its mythopoetical identification with ancient rites and mysteries» (2) The classificatory (anatomically descriptive)

(1) Leona Wood, "Danse du Ventre : a Fresh Appraisal», *Dance Research Journal*, CORD, Spring-Summer, 1976, VIII : 2, 18.

(2) Ibid.

al-Din between «Sirat», the Legend and the Epic». In an introduction he mentiones the characteristic features of the folk epic, then, he applies them to the novel to prove how «Sirat al-Sheich Nur al-Din» from its starting point is a model biography, «sirat». He takes also into consideration a mythological background of this novel connected with the person of Sheich Nur el-Din. Dr. Ahmed Shams el-Din is presenting in a form of a novel, a valuable work in the field of culture and artistic creation.

Folklore Magazine Tour includes several subjects ; the first of which deals with the folklore and architecture in the Upper Egypt. **Mr. Mohammed Hussein Hilal** gives the presentation of a lecture accompanied by slides done by **Mr. Subhi al-Sharuni,** the well-known art critic and the artist **Mrs. Safia 'Hilmi Hussein.** The subject dealt with is about folk architecture in the region of Qurna, west of Lukson as well as about buildings and houses in Gabal Qurna, which differs greatly from the first mentioned (Photos are included). **There is also the presentation of the archicecture and arts of the west region of Aswan,**

were are the old traditional villages of Nubia with their characteristic architectural form and their special decorations connected with different social festivities.

The second subject was about the 8th International Congress of Turkish Art which was held in Cairo under supervision of the Egyptian Antiquities Organization from 26 September .. 1 October 1987.

The third subject is about the Ceremony and the Session connected with the Feast of the Gratitude to the Nile, organized by the Governorate of Cairo. **Mr. Abdel Aziz Rifat** presents the main points of the lectures and speaches which were discussed. He puts an observation that the Ceremony in general had an oficial character and the people were not sharing in these celebrations.

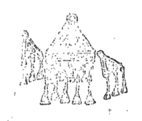
Mr. Mohammed Hussein Hilal is making a summary of the scientific activities of the Congress as well as accompanying them artistic shows such as the performance of the Turkish Art and Music in Manial Museum, Museum of Islamic Art and the Salah ed-Din Citadel.

Mr. Abdel Ghani Dawoud is writing about the performance «Darabuka — the Egyptian Folk-Drum» put on the stage of the «Manf Theatre» in Aguza and produced by the musician Dr. Intisar Abdel Fattah. The

producer in his experimental show presents the conflict between folk music and modern music as he discusses also the authenticity of folk music.

The number includes also a report written by **Prof. Dr.Magda Saleh about «Ghawazi» in Egypt which she has presented during the International Conference for the Gypsy Dances held in Finland.**

THE EDITOR



many other special names ; he also describes the image of a curing person in folk culture through «the mawals», songs, folk proverbs and incantations. Furthermore, in a complete and deep understanding for this aspect of life, prof. Rushdi Saleh tells us about the illnesses that need the folk medecine, either being physical or psychical. He also mentions the way and methods of psychological curing, as well as the various kinds of physical curing, as well as the various kinds of physical curing, blood-letting or cauterising».

Having presented the picture of a doctor, the author presents also the pacient and his names according to the illness he suffers — so he can be called : the ill, the injured, the sick etc. Prof. Rushdi Saleh ends his study making a list of plants and herbs, used for the different illnesses, mentioning-when it is needed-all their history.

The following article is the study of **Mr. Abd el Aziz Rifat** entitled **«The Story of Sidi al-Garib — some Aspects of the Text».** The researcher is trying to reveal how the text is formed as well as showing the relations existing between its units and its stratas, then between these units and stratas and the text as a whole. The writer concentrates in his study on the nature of the folk technique in poetry in this narrative «mawwal» (ballad) which presents the story of the Muslim Saint called «the Stranger».

The writer is showing us the problems provoked by the text, trying to solve these problems by revealing their significances as well as revealing the harmony between the meanings and the nature of poetical experience, without the need to have explanations out of the text, or imposed on it. All this is done in an objective form, pointing out the richness of the text and its artistic truth.

The folklorists as well as the artists have been greatly interested in the problem of inspiration by folklore. The usage of folk heritage in artistic creation is a very old tradition.

Prof. Dr. Kasim Abdo Kasim in his study entitled «The River Nile in the Arabic Legends» tries to get out the picture of the **Nile from the stories put down in the books of Arabic historians and geogra-**phers concerned with the traditional folk imagination about the surroundings of the river, **or fantastic stories about the strange creatures** living in its water, or religious stories. **In his introduction Dr.** ***Kasim*** **speaks about the role of the Nile in the life of Egypt and Egyptians and the eminent place which Nile has got in the culture of the Old Egyptians who have expressed about it in different ways. The Nile was given the place of a holy thing, a** god among gods in the religion of Ancient Egypt ; afterwards, in the Islamic period it became «a sanctified river» being one of the «rivers of Paradise». The phenomenon of sanctifying the river known in the stories of Ancient Egypt has undergone some changes and innovation in the new Islamic Arabic society according to the ideas of newly coming culture

This issue contains also an article about the production of baskets and strow plates in Nubia, written by Mr. Reda Shehata Abu al Magd. The writer presents the artistic techniques and forms of this type of handcrafts and its relations with the manners and customs as well as the relations with other types of artistic works characteristic for Nubia.

The article includes also some exemples of Nubian folk-titerature. At the end, Mr. Reda discusses the factors of the changes in these traditional handcrafts and the causes of their disappearance.

Mr. Mohammed al-Said Aid is presenting the biographical novel of **Dr. Ahmed Shams el-Din-al-Hagagi** under the title **«Sirat al-Sheich Nur al-Din».** Mr. Mohammed al-Said Aid is giving to his study a title **«Sirat Sheich Nur**

ges, as well as with all the factors of interference and acculturation, which led to the formation of a characteristic nature or a special type of the contemporary Arabic, Egyptian folk culture.

Prof. Safwat Kamal does not forget to point at the influence of environment, nature and the depth of history, as well as the geographical situation on the formation of this characteristic type of the Egyptian folk culture. It was this which made from its synthetic structure being the result of the different layers of civilizations, cultures, races, as well as various beliefs — a harmonious, sophisticated construction. The writer comes to an important conclusion, namely, that our folklore by the fact of absorbing and assimilating all these factors was directed towards the reality, very strongly connected with man's life and his utility, without any romantic tendencies.

The writer in his encyclopaedic exactness, his wide experience and full treatment of the subject, passes from the history and living hertiage concerning our folk proverbs, to point out the value of the element of work. He underlines the full relation existing between the literary expression of folk proverbs and group experience drawn from the mere experience in life as well as between this experience and people who possess it.

Folk proverbs result from the mental attempt to abstract from the facts the general conception to let the content appear through the definite saying. Abstracting the form and keeping the content — this is the aim of saying the proverb, and this is what gives the proverbs in every society their vitality and continuity ; moreover, it helps to pass from one dialect to another, from one language to another.

Prof. Safwat Kamal presenting many proverbs connected with work, and analysing, them, expresses his opinion that we ought to know how much our folk proverbs contain of valuable moral lessons and enumerable human experience. All this is of great importance in displaying the group of values which the human being has acquired during his everyday life in the period of all his history. Beside it, the need to discover the aesthetic values in our folk creation to understand the characteristic features and constituents of our folk culture it is in fact a scientific and national aim which is connected with the different types of experience collaborating together.

In this issue the writer **Mr. Ahmed Adam presents his translation of another chapter of the book «The Folk Tale» by Stith Thompson.** In this chapter the author is dealing with two important subjects : the first one the enternational scope of folk tale, and the second — the different types of folk tale.

★★★

As we have promised our readers before to present some of the outstanding scientific works left by the late pioneer, **Prof. Rushdi Saleh,** this issue is honoured by presenting a part of his work about **«The Folk Medecine».** Actually this study is new, due to the fact that Prof. Rushdi Saleh begins it with a rich introduction, in which he distinguishes and defines the folk medecine as being a number of practices inherited by the son after their parents and grandparents in curing physical and psychical illnesses as well as it is a number of inherited practices used for preventing the illness. Thus, the writer devides this kind of medecine into : a curing medecine and a prophilacitic medecine. He also specifies some of the definitions common among the researchers and the public, such as so called «Tib al-Rika» and he combines it with the superstitions and conjury.

Moreover, Prof. Rushdi Saleh enumerates the names which are given to the person who cures such as : a doctor, a physician and

While our Magazine was under print we received the news of the death of **Prof. Saad El-Khadim who was one of the outstanding folklorists, specially in the field of folk art and handcrafts.**

In the name of all the folklorists and in the name of the Editors Office of the Magazine «Folklore» we present our condolences to his family and in the meantime — to express our appreciations towards him — we shall present some of his works and researches in the nearest future. Therefore, we are thankful to our **prof. Dr. Abdel Hamid** Yunis who **has written in our name about the efforts of late pioneer Prof. Saad el-Khadim, in gratitude to him for all what he has done to the Egyptian folklore.**

•

Prof. Dr. Mahmud Zuhni shares in this number by his valuable study entitled «**Between the Folk-Literature and Children Literature**» which points out the most important sources from which the writers and artists ought to draw out the subjects of their writings and artistic creation directed to the children Prof. Dr. Zuhni classifies the Arabic literary production into three different kinds : official literature (classic), literature presented in the dialect, and folk literature. As the author specifies and characterizes each of these literary forms, he draws the conclusion that folk literature as an aboundant source arrives to all the people of different social and mental levels, stratas, as well as to individuals. In **other words — as Prof. Dr.Zuhni says — it is the literature chosen by the people, because it expresses their common feelings, and performs for them the role of art in their life.** Therefore, he believes that the main reason of the contemporary youth's crisis lies in the deprivation of the children of our new generations this spiritual, educational supply. This is due to the fact that mothers and grandmothers have become too busy to give their children this kind of education in the form of folk-tales which can be named «the children literature». Moreover, the writers have either neglected or slackened in finding the suitable substitutes from our national heritage — like the developed countries have done ; instead of that they asked for help from the West or the East, translating or transferring or imitating them. They do not realize that thus doing they enable a different culture to control our feelings and remove our highest values.

Prof. Zuhni believes that by aliving, studying and being inspired by our heritage, and then presenting it as a spiritual food to our young generations, we can return to the Arab his self-confidence, pride in his Arab nationality and make him stick to his values ; to enable him to face the gloomy, full of crises and dangers, future. This however, according to Prof. Dr. Zuhni, demands a strong will, truthful intentions and unlimited efforts. The most important necessities are : the knowledge, the culture and the research work, as well as to have deep confidence in our heritage. nationality and future. The folk heritage and the folk studies are the hope of our future ; as the efforts done in the researches dealing with this heritage open the widest fields for the artists to give our coming generations the best of all.

In his study about «**The Work as a Humanisitc Value in the Egyptian Folk-Proverbs**», **Prof. Safwat Kamal** deals with the conception of a value, its nature and relationship with the cultural elements in Egyptian folk heritage. He points out to the fact that many folk materials have not been yet collected scientifically. He adds that what have been collected are not well defined nor even classified according to the types or according to the relations between different elements. Thus, we can not deduct the constituents of our folk culture without looking at the everyday life of our society along the different periods of time with all its economic, social and cultural chan-

THIS ISSUE

Many of the problems connected with folklore and its definitions, in spite of the big progress done in this branch of knowledge, concerning collecting, analyses and studies, still need some revisions and more precision, specially in such societies as ours, undergoing many changes on different levels. In this situation it is needed from time to time that the researchers check their theories and definitions connected with the branch of knowledge they deal with.

In the study presented by **Prof. Dr. Ahmed** Ali Mursi under the title «**The Arab Folk-Literature — the Definition and its Terms**», the writer tries to share in this subject by saying that each culture creates its definitions and its own artistic forms. It is no longer possible for us to keep running after others and thus trying to twist what is ours to suit what belongs to others. Therefore the writer believes that collecting the folk material from its carriers and from its proper environments, as well as respecting the definitions used by them, is a main step in order to precise our scientific definitions in their field.

Prof Dr. Mursi is dealing with the definition of folk literature and its terms in the writings of a great number of specialists as well as the people interested in folk literature and the amateurs. He uses an analytical method that aims at knowing the way by which those researchers were able to combine between the specificity of the Arabic culture and the universality of the human culture, either positively or negatively. He also presents the views of those researchers as well as their discussions and scientific opinions about certain definitons, trying to discover the characteristic features of those definitions which, according to Dr. Mursi, is not an easy task when depending on an individual effort or being realized in a short period of time. Dr. Mursi's aim is not to **discuss these definitions, but to point them out depending on deduction, to draw out finally a unified definition for this branch of the science of folklore.**

By this doing, he tends to unify the scientific efforts so as to be able to serve our national culture by getting out the major elements in the various definitions presented by those researchers.

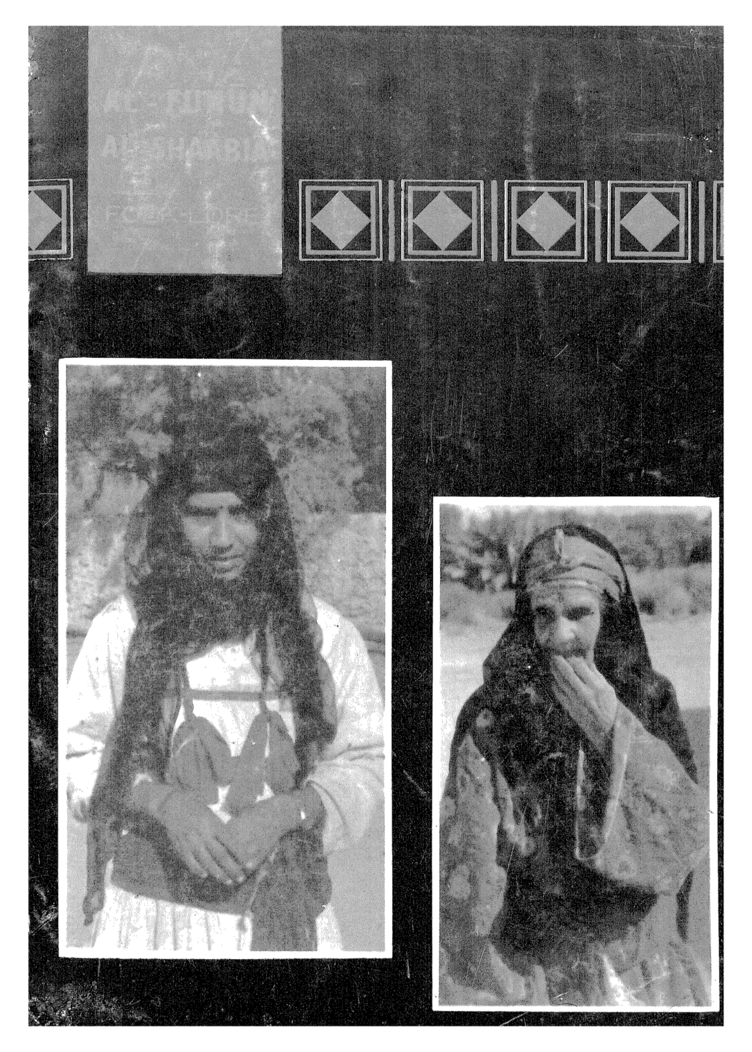
Stating a number of important facts he suggests two definitions for folk literature, that would take under consideration the main characteristics of folk literature, from the point of view that it expresses the group institution and is used both in oral and in written form. Thus, Prof. Dr. Mursi goes on the line of **Prof Dr. Abdel Hamid Yunis in refusing the linguistic measures to make division between what is folk and what is not folk,** despite the fact that most of the researchers have concentrated on this measure and agreed upon its validity.

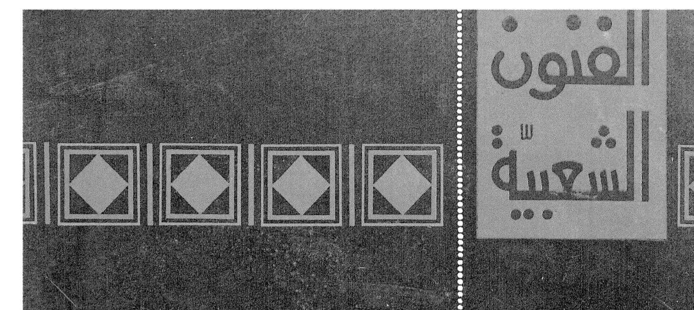
Aquarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
October, November December 1987,
Cairo

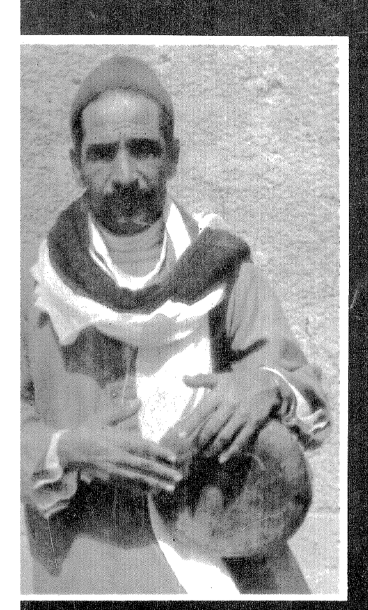




رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣




الفنون
الشعبية



الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثانى والعشرون

يناير ـ فبراير ـ مارس ـ ١٩٨٨

فهرس

العدد ٢٢ : يناير - فبراير - مارس ١٩٨٨

صفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

★ صور الغلاف للفنان :
انتصار عبد الفتاح

هذا العدد

يتضمن هذا العدد دراسات متنوعة عن التراث الشعبى والمأثورات الشعبية المصرية والعربية مع دراسات ميدانية عن أنماط من الابداع الشعبى المصرى .. وكذلك دراسات ومقالات عن مجالات استلهام هذا الابداع الشعبى فى أعمال فنية معاصرة .

ويستهل هذا العدد بدراسة رصينة للأستاذ فاروق خورشيد عن « ارم ذات العماد » ، تلك المدينة التى سار ذكرها على مر الأحقاب وأخذت مكانة خاصة فى التراث العربى والاسلامى .

فيوضح الأستاذ فاروق خورشيد واقع تلك المدينة فى التراث الشعبى العربى بأصولها التاريخية والعقائدية .. تلك المدينة التى جمعت فى التصور العربى بين الحلم والحقيقة . والتى بناها شداد بن عاد على مثال خاص « لم يخلق مثلها فى البلاد » .. فلما بناها شداد أراد أن يسكنها وسار اليها فبلغ منها موضعا ، عندئذ أرسل الله عليه وعلى من معه صيحة من السماء أهلكتهم جميعا فلم يبق منهم أحد .

هكذا تتواتر القصص القديمة فى خطوطها العريضة عن هذه المدينة النادرة .. هذه المدينة النموذج والمثال والتى تحدث عنها القرآن الكريم وورد وصفها وذكرها عند عدد من المؤرخين العرب المسلمين وغيرهم ، منهم من هو مصدق بوجودها ومنهم من هو غير متيقن أو متشكك .

ويحلل الأستاذ فاروق خورشيد بدقته المعتادة وبعلمه الموسوعى مجالات التصور العلمى والتأريخى لهذه المدينة الحلم الذى تمثله « ارم ذات العماد » . فينقب فى كتب التراث واعيا بما فى المأثورات الشعبية من مقولات فكرية فيقدم بدراسته اضافة فكرية أخرى لما يحتويه المأثور الشعبى من مقولات تناقلت عبر حقب الزمان عن هذه المدينة النموذج

ومع هذه الدراسة المهمة للأستاذ فاروق خورشيد . تأتى دراسة مهمة أخرى للأستاذ **عبد التواب يوسف** أحد المتخصصين القلائل فى ثقافة الطفل عن « **الأطفال والأدب الشعبى**» فيثير برؤيته الواعية قضية مهمة حول جدوى الحكايات الشعبية بالنسبة للأطفال . وهل يتقبل الأطفال هذه الحكايات لأن الكبار يفرضونها عليهم أم أن الحكايات الشعبية تشكل ضرورة لازمة للأطفال ، وأن تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها ؟

ويقدم الأستاذ عبد التواب يوسف وجهات النظر المتنوعة والمختلفة حول هذه القضية ويناقش آراء بعض المتخصصين فى هذا المجال المهم من مجالات نقل المعرفة الى الأطفال ، تاركا فى النهاية الباب مفتوحا أمام الدارسين والباحثين لكى يدلوا بدلوهم فيما أسماه بقضية

الطفولة والقصص الشعبى وليسهموا فى بحث الموضوع من كافة جوانبه .

والمجلة اذ تطرح هذه القضية للنقاش العلمى ترحب بنشر ما قد يصلها من دراســات حول هذا الموضوع المهم من موضوعات الأدب الشعبى وثقافة الطفل .

ومع فنون الغناء فى الصعيد ومجالات أدائها فى لياليه الملاح يقدم الأستاذ توفيق حنا جموعة من النصوص الغنائيــة الشعبية التى جمعها ابان عمله ناظرا لبعض المدارس فى محافظتى سوهاج وقنا تحت عنوان « **ليالى الصعيد الملاح** » والحقيقة أن **الأســتاذ توفيق حنــا** يعد نموذجا فريــدا لعاشقى المأثورات الشعبية عامة ، والأدبالشعبى خاصة ، فقد توافر منذ فترة مبكرة من حياتــه على جمع كثير من الحكايات والمواويل والأغانى والأمثال وغير ذلك من مواد فولكلورية .

● ● ●

وتحتل قضية استلهام الفولكلور جانبا كبيرا من اهتمام علماء الفولكلور والمبدعين على السواء ، ذلك أن استلهام المأثور الشعبى وتوظيفه فى أعمال فنية ، قديم قدم الفن ذاته ، وعلى ذلك يكتسب الرصد الذى يقدمه **الأستاذ الدكتور أحمد عتمان المصــادر الأســطورية والملحمية التى اســتمد منها شــعراء التراجيديا الاغريقيون موضــوعات مسرحياتهم** أهمية كبيرة ، ليس بسبيل تأكيــد هذه المقولة فحسب ، وانما لتأكيد مجموعة من الحقائق والمعلومات يمكن للقارىء الحصيف أن يستنتجها بنفسه ، بعد امعان النظر فىالقوائم الثلاث التى تعتمدها الدراسة لبنائها العام .

ففى القائمة الأولى يضــــع **الدكتور / أحمد عتمان** المصــدر الأســطورى أو الملحمى ، وأمامه المسرحيات التى استقاها **أيسخولوس** من هذا المصدر ، وفى القائمة الثانية يفعل الشىء نفسه مع **سوفوكليس** ، أما القــائمة الثالثة والأخيرة فيفردها **ليوربيديس** ، مقدما لكل قائمة بمقدمة وجيزة ضمنها بعض المعلومات والآراء والمقارنات عن الشعراء الثلاثة العظام الذين جاوزوا المحلية الاغريقية الى العالمية الانسانية ، والدراســــة بهذا البناء اللاتقليدى ذات دلالات وفيرة معبــرة عن سخاء الأساطير والملاحم وغناها الفنى .

وتأتى دراســـة الأســتاذ / عادل ندا حول « مفهــوم الصــبر فى المأثــورات الشــعبية » التى ينطلق فيها من أن مجتمعنــا المصرى على امتداد تاريخه الطويل ، وموقعــه المتفرد قــد استخلص من خلال تجاربه ومعتقداته مجموعة من القيم ، لعل من أبرزهــا (قيمة **الصبر**) لتسهم فى الكشــف عن جانب مهم من جوانب الثقافة الشعبية ، وانعكاس ذلك على الانســان المصرى وسلوكه وتحديد رؤيته لواقعه وعلاقاته الانسانية المتعددة . وفكرة الصبر وان استمدت بعض أصولها من أساس اعتقــادى ، الا أنهــا أيضا تمتح من خبرات طويلة ضاربة فى جذور التاريخ ، فقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية، وايمانهم الاعتقــادى بالبعث والخلود منذ الأزل على انتشار مفهوم الصبر ، ومع ذلك فان قيمــة الصبر لا تمثل قيمة ســلبية ، بل هى قيمة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة وشدائدهـا، علاوة على ما تمثله — فى أحد جوانبها — كعامل من عوامل الضبط والاستقرار الاجتماعى ، وقد حرص الباحث على أن يدعم دراسته بكثــير من النصوص التى تدلل على ذلك سواء من الأمثال الشعبية أو القصص الشعبى أو المواويل الشعبية كما أنه لا يغفل جانب التسميات فى هذه القضية وربطها بالظروف الموضــوعية المحيطة فى فترة من الفترات فى بعض القرى المصرية ليخلص الى أن الأســـماء الموقفية ما هى الا نتيجة للظروف الحياتية الموجعة ، أو الظروف الاجتماعيــة أو السياســـية أو القوميــة التى يمر بها المجتمع ويتفاعل معها أفراده .

يتلو ذلك ترجمة للفصل الثانى من كتاب فلاديمير بروب « مورفولوجيا الحكاية » أعدهــا الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة ســـهير فهمى . ويتناول هذا الفصل « المنهج والمادة ».

وقد قدم الأستاذ عبد الحميد حواس لهــذا الفصل بمقدمة علمية شارحة لموضوع الدراسة. كما قام المترجمان باثراء الدراسة بمجموعة من الهوامش ذات الأهمية الكبــيرة فى توضــيح ما رأيا ضرورةتوضيحه للقارىء العربى ، والذى يعد اضافة علمية لمادة الكتاب .

بالاضافة الى هذه الدراسات تواصل المجلة نشر بعض الدراسات التى أعدها المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح عن الفولكلور المصرى والتى لم يسبق نشرها . فيتضمن هذا العدد دراسة له عن « **التجميل والتزيين والأزياء الشعبية** » موضحا مواصفات الجمال الشعبى وخصائص الحسن كما يحددها المأثور الشعبى . كما يحدد الأستاذ رشدى صالح مسميات أدوات ومواد الزينة المستخدمة ، وكذلك أسماء ودلالات بعض قطع الأزياء الشعبية ، سواء ما اختص منها بالنساء أم اقتصر على الرجال غير مغفل فى الوقت نفسه تأثيرات المراحل التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتنوعة ، وواقع الحياة الاجتماعية ، فى اطار من العادات والتقاليد التى تحكم أنماط السلوك فى الحياة اليومية الى غير ذلك من مكونات الذوق الشعبى مقدما فى الوقت نفسه نماذج من الأغانى الشعبية التى تتغنى بالحسن والجمال موضحا دلالات الحسن والجمال فى التصور الشعبى .

ومع هذه الدراسة الرائدة ، تأتى دراسة قيمة أخرى **للأستاذ محمود النبوى الشال** ، الوكيل الأسبق لوزارة التربية والتعليم لتوضح « **العناصر الأساسية فى بنية الفنون الشعبية التشكيلية** » . فيقدم الأستاذ محمود الشال بوعيه الثاقب لمكونات الفنون الشعبيةالتشكيلية القيم الجمالية التى تميز أنماطها . كما تهدف دراسة الأستاذ محمود الشال الى تحليل عناصر الفنون التشكيلية الشعبية بغية التعرف على طبيعة هذه الفنون بما يزيد من ادراكنا لها وتذوقنا اياها واحساسنا بها .

كما تأتى دراسة **الأستاذ الدكتور الفنان اسماعيل طه نجم** عميد كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عن « **التيمة الشعبية فى بينالى الاسكندرية** » لتوضح اهتمام الفنان التشكيلى بعناصر من تراثه الشعبى والكشف عن القيم الجمالية بها وتوظيفها فى أعمال فنية محدثة تتسم بالسمة العالمية للفنون المعاصرة .

ويتناول الاستاذ الدكتور اسماعيل طه نجم بأسلوبه الشاعرى ، وبحس الفنان المصور أعمال بعض الفنانين الذين اهتموا فى أعمالهم الفنية المعروضة ضمن بينالى الاسكندرية السادس عشر أكتوبر ١٩٨٧ - يناير ١٩٨٨ بالتيمة الشعبية .

وقد تضمن المقال عرضا تحليليا للتيمة الشعبية التى وظفها عدد من الفنانين المشاركين فى بينالى هذا العام أو تلك التى تستلهم الطابع الشعبى فى الأعمال الابداعية الحديثة ليؤكد برؤيته الفنية الدقيقة أن الجذور هى التى تمد الأشجار دوما بالغذاء .

وعن الأزياء والتطريز فى الأردن تقدم المجلة دراسة تحليلية عن الوحدات الزخرفية المطرزة على الأزياء الشعبية فى الأردن أعدها **الأستاذ خالد الحمزة** الأستاذ بجامعة اليرموك بالأردن.

كما تتضمن الدراسة رسوما وصورا فوتوغرافية توضح أشكال هذه الأزياء ووحداتها الزخرفية تعرفنا بجماليات الوحدات الزخرفية التى تميز هذه الأزياء .

يلى ذلك دراسة الأستاذ انتصار عبد الفتاح عن « الدربكة » كآلة ايقاع موسيقية شعبية لها امكانياتها **الهائلة** ، وهو لهذا يتعرض لأنواع هذه الآلة وطرق صناعتها ، وأنواع الجلود المستخدمة فيها ، وكيفية الأداء عليها ، ودورها فى الموسيقى الشعبية والتقليدية ، كما يتعرض كذلك لتجربة المؤلف الموسيقى الألمانى « فينك» والذى حاول فيها أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربكة - التى أعجب بها اعجابا شديدا - فى متتالية من ثلاث حركات ، يوضحها الباحث فى هذه الدراسة ويأخذ عليها - رغم دقتها - انها لم تفجر كل امكانيات هذه الآلة المرتبطة بالحركة دائما ، والقائمة على عنصر الارتجال ، وهنا يخلص الباحث الى تجاربه الذاتية مع الآلات الموسيقية الشعبية من خلال أعماله الدرامية كتجربة مسرح العربة الشعبية ، وتجربة المسرح الصوتى التى استخدم فيها ، الى جوار «الدربكة» أدوات الحرفيين والأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية ، فى محاولة لايجاد معادل صوتى مرئى للدربكة والأدوات المستخدمة معها ،

وتوظيف هذا كله توظيفا دراميا • كما سجل الأستاذ انتصار عبد الفتاح بالصورة الفوتوغرافية أسلوب وطريقة العزف على هذه الآلة الايقاعية الشعبية •

وحول الاعتقاد فى الحسد والممارسات الشعبية المرتبطة به يقدم الأستاذ / **محمد عبد السلام ابراهيم بحثه حول (الحسد والرقية فى المعتقد** الشعبى) ذلك الاعتقاد الذى يشكل جزءا مهما من سمات الوجدان الشعبى ، ويقوم أساسا لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التى توجه سلوك الانسان المصرى •

واذا كان الحسد صفة يتصف بها بعض الناس فى المعتقد الشعبى ، فانه يوجد بالمثل من يشتهرون بالقدرة على القيام ب (الرقوة) وهى العلاج الناجع – طبقا لما يراه التصور الشعبى – لدرء الحسد • وقد عرفت الرقوة منذ أزمان بعيدة ، اذ استخدمتها ايزيس لتعيد الحياة الى طفلها (حورس) بعد أن لدغته عقرب كما عرفها العرب القدماء باسم (الأخذة) واستخدمها الرسول (ص) فى مواقف كثيرة وفى النهاية يقدم الباحث لثراء الدراسة عددا من نصوص الرقوة المستخدمة خلال هذه الطقوس لدرء الحسد ، واتقاء الشرور الناجمة عنه •

يلى ذلك مقال الأستاذ يسرى عبد الغنى عن « سيرة عنترة العبسى بين الواقع والأدب الشعبى» موضحا جوانب هذه الشخصية التاريخية والملحمية التى لعبت دورا مهما وأساسيا فى الثقافة العربية تراثا ومأثورا ، حتى أصبح لها وجودها التاريخى والشعبى فى الوقت نفسه •

اضافة لما سبق ، يقدم فى مكتبة الفنون الشعبية الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا لكتاب (الوقوع فى دائرة السحر – ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى ١٧٠٤ : ١٩١٠ م) للدكتور محسن جاسم الموسوى ، حيث تعرض الدراسة للأبحاث التى تمت حول ألف ليلة وليلة أو (الليالى العربية) فى تاريخ الأدب الانجليزى ، ومدى تأثير نصوص ترجمات الليالى فى الدراسات النقدية والروائية على مدى يزيد عن قرنين من الزمان • وقد أبرز الأستاذ عبد العزيز رفعت الاغفال المتعمد لأثر ألف ليلة وليلة على الأدب الانجليزى فى هذه الحقبة الطويلة ، واقتصار النقاد ومؤرخى الأدب على الاشارة الى أثر الاغريق والرومان فى النهضة ، واستمرارهم فى اجترار هذه المقولة البالية !

هذا وتتضمن جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فضلا عن المعارض والندوات التى أقيمت فى مصر ، تغطيه لبعض المواكب الاحتفالية الشعبية ، حيث يقدم لنا الأستاذ سمير جابر وصفا تفصيليا لمظاهر الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، والمهرجانات الاحتفالية التى تصاحبه فى مدينة ملوى بمحافظة المنيا ، وقد تابع الباحث هذا الاحتفال على مدى ثلاثة أعوام منذ عام ١٩٨٥ حتى الآن •

كما تقدم الفنانة سوسن عامر من خلال الجولة أيضا عرضا موجزا لرحلة استطلاعية الى واحة سيوة ، حيث تصف لنا أفراح سيوة وبعض المظاهر الاحتفالية الأخرى المتعلقة بدورة الحياة ، كما أضافت من خلال هذا العرض بعض المعلومات المهمة حول الأزياء والحلى الشعبية فى تلك الواحة الشهيرة •

وفى الجولة أيضا يقدم لنا **الأستاذ ابراهيم حلمى وصفا لمعرض الفنان الحاج رمضان سويلم كما يقدم تقريرا حول معرضه الذى أقيم بمعهد** جوته الألمانى بالقاهرة •

وعن معرض الصور الفوتوغرافية للفنان فتحى حسين حول النوبة القديمة الذى افتتح مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجى بقصر ثقافة الأنفوشى بالاسكندرية قدم الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف وهو أحد الذين ساهموا فى تحرير المجلة منذ الأعداد الأولى لها عام ١٩٦٥ ، تعريفا عن موضوع هذا المعرض واشارة لبعض الدراسات التى قامت حول النوبة قديما وحديثا •

إرم ذات العماد

فاروق خورشيد

لم تكف البشرية عن أحلامها منذ بداية الوعى بذاتها وحتى اليوم ، وما كل ما أحرزته من تقدم فى مضمار الحضارة والمدنية ، ودنيا المعرفة والعلم والصياغة الا المحصلة الفعلية والعملية لأفلامها التى لم تنقطع أبدا ، ولن تنقطع أيضا حتى تكف البشرية عن الوجود فوق الأرض • وقبل أن تتجسد هذه الأحلام فى عطاءات الفن المختلفة ، ظهرت كأمان وأحلام يقظة، فى الحكايات البدائية الأولى ، وفى أسجاع الكهان ، وفى أخبار الحالمين الكبار الذين خرج من أصلابهم المبدعون والفنانون الذين حولوا كل هذه المواد (الخام) البدائية الى رؤى فنية فى الرسم والنحت وفى الموسيقى والرقص ، وفى الفنون القولية شعرية كانت أم درامية ، روائية كانت أم قصصية أم مسرحية - فما الفن فى حقيقته الا التعبير عن عالم الوجدان للبشرية التى تعبره فى بحثها اليومى عن البقاء وخبز اليوم ، ويأتى الفن ليرسم هذا الواقع المدفون ويجسده لترى البشرية وجدانها الحقيقى ، بكل ما فيه من مخاوف وأوهام ، وبكل ما فيه من أمانى وأحلام - ويقهر الفن الواقع اليومى الصلب، لينقذ الانسان من نشوته الجافة الى حقيقة عالمه الداخلى الذى هو المحرك الحقيقى والرئيسى فى سعيه نحو الأفضل والأحسن ، وفى أندفاعه الدائم وراء الشوق والمغامرة لتحقيق هذه الرؤى التى تملأ وجدانه سواء فهمه أم لم يفهمه وسواء أدركه أم لم يدركه بعقله الواعى المسيطر على سلوك يومه ، وصراعات لحظاته الآنية المؤقتة المعاشة •

وتظل الحقيقة قائمة ، حقيقة ان أحلام الانسان صنعته ، وأنها خرجت الى حيز وجوده تمثله فى الفن حين أدرك حقيقة عالمهـا وطبيعتهـا ، وخرجت الى حيز التجربة والمحاولة العمليـة ، حين اختلطت فى ذهنه الرؤى ، واضطرب بين الحلم والحقيقة ، فحاول أن يجعل من أحـلامه حقيقة واقعة ، وحين قفز عباس بن فرناس بأجنحته الريش من فوق قمة الجبل كان يجسد هذه المحاولة فى المزج بين دنيـا العلم ودنيـا الحقيقة ، هذا المزج الفطرى البدائى ، ولكن حين جسد كاتب سيف بن ذى يزن الحلم فى صورة الجن الطائر ، أو جسد كاتب ألف ليلة وليلة الحلم فى صورة البسـاط السحرى أو الحصـان المسـحور ، كان التجسيد هنـا تجسيدا فنيـا استغل الحلم فى الكشف عن دنيا أحلام الانسان وأشـواقه وأماله البعيدة فى التخلص من قيـد المكان ، وقيد الزمان على السواء ٠٠ وقد سارت الوسيلتان جنبا الى جنب فى الكشف عن تمردات الانسـان وأشواقه الى عـالم الفعل والصناعة واستطاع البحث العلمى أن يخرج الحقائق من وسط الأحلام ، وأن يشيد الحلم التجريبى ، والمعرفة الثابتة التى حققت هذه الأشـواق واحدة تلو الأخرى تحقيقا يقوم على دنيا الواقع الذى ازدادت معرفة الانسان به ، وعلى تطويع دنيا الواقع هذه وكل ما فيها من حقائق جزئيـة لاخراج أحـلام الانسـان وأشواقه الى عـالم الفعل والصناعة والحقيقة ولكن البشرية انتظرت طـويلا هـذا التحرك البطىء من عالم السحر ودنياه المختلطة المشوشـة الى عالم العلم وحقـائقه العملية والمتطورة فى آن واحد ٠٠ وفى خـلال هـذا الانتظـار لم ينتظر الحالمون ، بل ظلوا دائمـا يشرخون جـدار الواقع الصلب أما بقفزاتهـم الحالمة من دنيا الحلم الى دنيا الواقع كما فعل عباس بن فرناس ، أو بابداعهم الفنى الذى يزيح الستار عن عالم الحلم من خـلال الفن وأدواته المتعددة كما فعل كتاب الأدب الشعبى ، وكتاب الروايات والملاحم والسير ٠٠ ونحن نستطيع ان نقول ان التعبير الفنى عن الأحلام الانسانية من خلال ترجماتها الروائية والشعرية تعنى مرحلة متقدمة فى السلوك البشرى ، وتعنى تطورا مهما فى ردود الفعل الانسانى أمام الحلم ٠٠ بينمـا نستطيع أن نقول أيضا ان الخلط المادى ما بين الحلم والحقيقة يمثل المرحلة البدائية ، والفطرية فى السـلوك الانسـانى الممزق بين عالمى الحلم والواقع ٠٠ وترجمة المخاوف وترجمة الأحلام الى واقع ممارس فعلى تشوبه السذاجة والفطرية ، وهو نفسه الذى مكن للكهنة ان يحكموا على رقاب البشرية لفترة طويلة ، وهو نفسه الذى ساعد على تجسيد معنى الاله فى التماثيل والأصنام ، وهو نفسه الذى يكمن خلف أعمـال السحر والشعوذة التى عرفتها الانسانية فى فجر وجودها على الأرض ٠٠ ومن هذا المنطلق كانت ترجمة المعـانى الى مجسـدات حقيقية ملموسـة حتى يستطيع الانسان أن يتعامل مع هذه المعانى تعاملا مباشرا بعيدا عن التجريد الذى لم تكن قدراته الذهنية أو الوجدانية قادرة عليه فى هذه الحقبة البعيدة من تاريخ البشرية ٠٠ وتحكى لنا كتب التاريخ القديمة وكتب الأدب المليئة بالموروثات الشـعبية ان (أول ما بنى على وجـه الأرض « الصرح » ويسمى « الجدل » بنـاه النمروذ الأكبر من كوش بن حام بن نوح) ٠ ويصفه النويرى صاحب « نهاية الأرب » الذى نقلنا عنه هذه العبارة بقوله : (وكان طوله فى الهواء خمسة آلاف ذراع ، وعرضه ثلاثة آلاف ذراع ، وكان مبناه بالحجارة والرصـاص ، والكلس والشمع واللبان ، بناه لينجيه وقومه من بأس الله عز وجل) ٠٠ الخوف هنا خرج من حيز الوهم الى حيز الفعل ، فبنى النمروذ هذا الصرح ليختبىء فيـه من الاله الذى يخشـاه ويخـاف بطشـه وجبروته ٠٠ الا أن الثعلبى صاحب « العرائس » يرى لبناء هذا (الصرح) القديم سببا آخر ، أكثر دخولا فى باب اختلاط الوهم بالحقيقة ، والحلم المخيف بالواقع الممارس ، اذ يقول (ثم ان النمروذ الجبار لما حاجه ابراهيم عليه السلام فى ربـه قال ان كان ما يقـول ابراهيم حقا فلا انتهى حتى أعلم من فى السماء ٠٠ فبنى صرحا عظيما عاليا ببابل ورام منه الصعود الى السماء لينظر الى اله ابراهيم فيما يزعم ٠٠) ٠ ثم يمضى ليحكى لنا كيف صعد الى أعلى الصرح فى تابوت مربوط بأرجل النسور واللحم معلق على عصا فوق التابوت وأخذ قوسه وأطلق النسور لتصعد الى السماء ليبحث عن اله ابراهيم ، أو ليحارب هذا الاله بقوسه ونشابه ٠٠ أيا كان الأمر فهنا صورة لمحاولة تجسيد المعنى وتحويله الى حقيقة بهذه

السذاجة الفطرية فى التفكير والتنفيذ معا ٠٠ فهذا الملك يبنى هذه القلعة ليختبىء فيها من غضب الله ، وكأن هذا الغضب من الممكن ان تحول دونه الجدران والحصون ، أو هو يبنى هذا الصرح العالى ليصل الى السماء حيث يوجد اله ابراهيم وليحاربه ٠٠ وكان تصوره ان الاله فى السماء يقتضى منه ان يذهب اليه هناك ليحاربه ٠٠ وقصة النمروذ وحرصه تمثل بوضوح هذا التجسيد للمخاوف والأحلام من عالم الرؤى والخيال الى عالم الواقع المحدود وبكل الامكانات المتاحة للانسان ٠٠ الا أن كتب الأدب والتاريخ ، والتى تختلط فيها الأخبار الصحيحة بالرؤى الشعبية تحمل قصة أخرى أعمق دلالة على هذا التجسيد الانسانى فى محاولات الانسان العاجزة لتحقيق أحلامه تحقيقا واقعيا ملموسا ٠٠ وهذه القصة هى حكاية « ارم ذات العماد » ٠٠ أو مدينة الأحلام القديمة التى بناها شداد بن عاد ليحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة للصالحين والمؤمنين فى الآخرة ، فيقدم شداد على بنائها على الأرض ليدخلها هو وقومه ، ربما تحديا لارادة الاله الذى وعد بها الناس فى الآخرة فبناها هو ــ شداد ــ فى الدنيا ــ وربما تحقيقا للحلم الذى راود الانسان فى الراحة من العناء والمتعة بكل ما على الأرض من خيرات ، والذى وعد به الأخيار بعد الموت والحساب ، فجاء شداد ليحاول ان يحققه على الأرض وقبل الموت ودون حساب ٠٠ ويحكى النويرى فى نهاية الأرب حكاية هذه المدينة باختصار فى الجزء الأول من كتابه فيقول : (وهى التى ذكرها الله عز وجل فى كتابه العزيز : فقال تعالى : « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد التى لم يخلق مثلها فى البلاد » ٠٠ وكان سبب عمارتها ان شداد بن عاد بن ارم لما سمع وصف الجنة سولت له نفسه أن يبنى مثلها ، فبنى مدينة بين حضرموت وصنعاء ، طولها اثنا عشر فرسخا ، وعرضها مثل ذلك ، وأحاط بها سورا ارتفاعه خمسمائة ذراع ، غشاه بصفائح الفضة المموهة بالذهب فلا يدركه البصر اذا أشرقت عليه الشمس ، وبنى داخلها مائة ألف قصر (بعدد رؤساء أهل مملكته) من الذهب والفضة وكذلك جذع سقوفها وأعمدتها ، وأجرى فى وسطها نهرا صفح أرضه بالذهب وجعل على حافتيه أنواع الجواهر واليواقيت بدلا من الحصاء والقى فيه المسك والعنبر بدلا من الحمأة ، وفرع منه جداول الى تلك القصور والمنازل ، وعرش على شطوطها من الأشجار ما كان لزهرة عرف طيب ورائحة ذكية ٠٠ زعموا انه أقام فى بنائها ثلثمائة سنة ، فلما تم بناؤها ، زاد فى طغيانه وخرج من حضرموت اليها ليسكنها ، فلما أشرف عليها جاءته صيحة من السماء فأهلكته هو وجنوده) ٠٠

والنويرى يعود الى حكاية هذه المدينة بالتفصيل فى الجزء الثالث عشر من كتابه ، فيفيض فى وصف المدينة ، وفى وصف مراحل بنائها ، وكيفية هذا البناء ، وجلب كل هذه الدرر والجواهر من كل أركان الأرض التى يملكها شداد بن عاد ٠٠

ونحن هنا أمام ملك اتسع ملكه ، وقهر كل أعدائه ، وملك أمور الناس وأمور حياتهم ، فأزدهى وطغى وتجبر ، ولم يعد يطيق ان يذكره أحد بأنه انسان يفنى كما يفنى الناس ، وانه انسان محدود القدرة مثل غيره من الناس ٠٠ فيتحدى فناءه ومحدوديته ، بالمزيد من الطغيان والظلم والجبروت على شعبه وأمته ، ثم يحاول أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه لا يبالى بقدرة الله ، ولا يعترف بوجود قوة غير قوته ، أو قدرة غير قدرته ٠٠ ويأخذ التحدى أشكالا متعددة فمن بناء صرح لا تصل اليه قدرة الله فى زعمه ، الى الصعود الى السماء لمحاربة الله فى وهمه الى مثل هذه المدينة التى تريد أن تساوى بين قدرة شداد وقدرة الله أمام نفسه وأمام رعيته ٠٠ ويقول الثعلبى فى العرائس موضحا هذا المعنى : (وبنى شداد تملك وحده ، ولم ينازعه أحد ، وكانت له الدنيا كلها ، وكان مولعا بقراءة الكتب القديمة ، وكان كلما مر فيها على ذكر الجنة دعته نفسه أن يجعل تلك الصنعة لنفسه فى الدنيا عتوا على الله تعالى وكفرا ، فلما وقر ذلك فى نفسه أمر بصنعة تلك المدينة التى هى ارم ذات العماد ٠٠) ٠٠ ويضيف الثعلبى هنا حلم الانسانية القديم بالجنة ، ذلك الحلم الذى جاء فى الكتب القديمة ، ليصف الجنة ، ويحدد صفاتها ، تلك الجنة التى يوعد بها المؤمنون من عباد الله فى كل دين وكل عقيدة ، اذ هى البديل

لعناء الدنيا ، وما فيها من آلام وحرمان وجهد لا ينتهي ٠٠ كمـــا يؤكد الثعلبي على ان نفس شداد لم تنازعه الى تحقيق هذا الحلم الا بعد ان دانت له الدنيا وانفرد بملكها وحده ، لا ينازعه فيها أحـد ٠٠ واذا استطاع ان يقهر كل عقبة أمامه ، وان يتحدى كل ملك على الأرض فيهزمه ، وكل ثروة على الأرض فيحصل عليها ، لم تقف نفسه الطموحة به عند هذا الحد ، بل اندفعت فى طموحها ، وطغيانها وتجبرها ، لتتحدى هذه القـوة التى يحس بوجودهـا ولا يسـتطيع أن ينازعها نفوذها فى أعماق الناس ، وطاعة الناس لها ، وخوفهم منها ، وطمعهم فى رضائها بأفعال الدنيا ، للحصـول على ثواب الآخرة وما ثواب الآخرة الا هذه الجنة الموعودة ٠٠ واذا كان شداد قد حقق حلم الملوك قبله بامتلاك الأرض ومـا عليها ، والانفراد بحكمها ، فهو يندفع ليحقق طموح الطغاة من قبله ، بأن يكون ملك الأرض والسماء . فالاحساس بالقدرة ، والاحســاس بالتحكم فى سائر الناس كلهم يؤدى بصاحبه الى مثل هذا الطموح الغبى والأعوج ، ومن هنا كانت هذه المحاولة (عتوا على الله تعالى وكفرا) ٠٠ومن هنا يأتى العقاب الحاسم ٠٠ ثلثمائة عام يقضيها رجال شداد (مائة قهرمان مع كل قهرمان ألف من الأعوان) ٠٠ وكل ما فى الدنيا من أشجار وزبرجد وياقوت ولؤلؤ وذهب وفضة ، بل وما فى أيدى الناس من متاع ٠٠ ويقول كعب الأحبار لأمير المؤمنين معاوية بن أبى سفيان حين يستدعيه ليسأله فى أمر هذه المدينة : (يا أمير المؤمنين انما سماها الله تعالى ارم ذات العماد من أجـل العماد التى تحتها من الزبرجد والياقوت وليس فى الدنيا مدينة من الزبرجد والياقوت غيرهـا فلذلك قال : التى لم يخلق مثلها فى البلاد ٠٠) ٠٠ وبعد كل هذه السنوات يفرغ البناء من ارم المدينة فيستعد شداد للانتقال اليها ٠٠ (فأمر ألف وزير من خاصته أن يهيئوا اسبابهم ويعملوا على نقله الى ارم ذات العماد ، وأمر رجالا ان يسكنوا تلك الأحـلام ، وان يقيموا فيهـا ليلهم ونهارهم ، وأمر لهم بالعطاء والأرزاق ، وأمر الملك من أراد من نسائه وخدمه أن يتجهزوا الى ارم ذات العماد ، فأقاموا فى جهازهم عشرين سنة ٠٠) ٠٠ كل هذا الانتظار الطويل ، وكل هذا الجهد الفائق ، وما صاحبه من استعدادات ، ومن تعديات ومن اغتصاب للأرض ، وعبودية وسخرة للعمال ، ومن سرقة ومصادرة للجواهر والذهب والفضة ، آلاف الآلاف من الجنود وآلاف الآلاف من البناة ومن العمال المهرة لتمهيد الأرض ورفع الأتربة وجلب المؤن ٠٠ والرزق مبذول ، والعطاء للمتعهدين والمهندسين والبنـاة وافر ٠ ثم يأتى اليوم الموعود بعد أن تم البناء ،وتحقق الحلم وغدت المدينة حقيقة واقعة ، وشيئا فريدا فى الدنيا كلها فهى المدينة التى (لم يخلق مثلها فى البلاد) ٠٠ ثم يستغرق استعداد الملك للمسيرة اليها مع نسائه ووزرائه ورجاله عشرين سـنة أخرى ٠٠ (ثم سار الملك بمن أراد الى أرض أبيه ، وخلف من قومه أكثر مما سار به ٠٠ فلما انتقل وسار اليها ليسكنها ، وبلغ منها موضعا ، وبقى بينه وبين دخولها مسيرة يوم وليلة ، بعث الله تعالى عليه وعلى كل من كان معه صيحة من السماء فأهلكهم جميعـا ولم يبق منهم أحدا ٠٠ ولم يدخل شداد ولا من كان معه ارم ذات العماد ، ولم يقدر أحد منهـم على الدخول فيهـا حتى الساعة) وهكذا ينهى كعب الأحبار حكايته عن ارم ذات العماد وهو يجيب على أسئلة معاوية بن أبى سفيان كما يروى الثعلبى فى كتابه المسمى بالعرائس مرة ، وبقصص الأنبياء مرة ، وبيواقيت البيان فى قصص القرآن كما يسميه النويرى فى نهاية الأرب ٠٠

كل العنـاء ولا شىء الا الفناء ٠٠ فلن يقوى انسان على التمرد على ارادة الاله القوى القادر ، ولن يغنى عناؤه شيئا ، الا انه لن يستطيع أن يغير من أمر أراده الله شيئا ٠٠ مد الله لشداد فى الأيام والقوة والسلطة وأمده بالمال والرجال ، وأصـحاب الهندسة والبنائين ، من يشيدون القصور ، ويشقون الترع ، ويزرعون كل نبات الأرض فى مكان واحد ، ويزينون المدينة بكل جواهر ومعادن وزينات الأرض ، ثم حين يقترب من تحقيق الهدف ضاع كل شىء ، وعرف الانسان انه عاجز فى محيط الارادة الكبرى ،وأنه لن يحقق شيئا الا باذن لغاية ، واذن سمح لشداد أن يبنى المدينة وأن يحقق معجزة لا يوجد لها نظير فى العالم والغاية أن يحرم من دخول الجنة التى بناها ، فهو قد بناها باذن الله ، وهو يحرم منها باذن الله ، وله فى كل ما يفعل حكمة ، يجب على

الانســـان ان يعرفهــا ، وان يقر بعجزه ، وبمحدوديته ، وتخبطه الدائم بين يد القدرة تفعل به ما تشاء ، وقتما تشاء ، وكيفما تشاء ، وهذا المعنى يبرزه النص القرآنى فى سورة الفجر اذ يجمع بين من ازدهارهم عطاء الدنيـــا فنســوا ، وعيد الآخرة ، وتمردوا على خالقهم وعلى من وهبهم ملكهم وجاههم ... اذ يقول تعالى :

ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، ارم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد ، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد ، وفرعون ذى الأوتاد ، الذين طغوا فى البلاد ، فأكثروا فيها الفساد ، فصب عليهم بأن قدرة الله لا تدانيها قدرة ، وارادته لاتقف ربك سوط عذاب ، ان ربك لبالمرصاد ..) صدق الله العظيم .. فقد جمع تعالى بين عاد وثمـود وفرعون ، وجمع لهم صفات الاحساس بالثبات والقدرة ، التى أدت بهم الى الاحساس بالطغيان والتمرد .. ثم يذكر سبحانه ان عذابهم قائم وأنه لهم ولأمثالهم بالمرصاد .. وأيا كان الأمر فى تفسير الآية وربطها بآيات السورة كلها ، فمن الواضح انها جاءت فى سياق تذكير الانسان أمامها ارادة .. وأن آمال الانسان فى القوة أو البقاء آمال موقوتة لأنه هو نفسه موقوت ، لأن حياته موقوتة ، وانه مهما عاش ومهما طغى لن يبقى ليحصـــل على ثمرات طغيـانه ، وحصيلة بقائه .. وقد استقر هذا المعنى فى ضـــمائر الناس ، وارتبط الفناء باسم ارم ، كما ارتبط بها أيضا استحالة البقاء .. ولعل هــذا هو المعنى الذى قصد اليه امرىء القيس فى أبيات له ص ١٦٧ من ديوانه طبعة دار صادر ، اذ يقول :

انى على استتب لومكمـا
ولم تلوما فجرا ولا عصما
كلا يمين الاله يجمعنـــا
شىء واخوالنا بنى جشما
حتى تزور الضباع ملحمة
كأنها من ثمود أو ارمـا

وأيا كان الأمر ، فان لقصة هــذه المدينة المفقودة بعدا آخر ، ذلك ان كتب الأخبار تروى ان أحد الأعراب رأى المدينة فى عصر معاوية بن أبى سفيان ، فيروى صاحب العرائس وكذلك صاحب نهـاية الأرب ، وغـيره من الرواة عن (سفيان بن منصور عن أبى وائل) أنه قال ان رجلا يقال له عبد الله بن قلابة خرج فى طلب ابل له ندت ، فوقع على مدينة بها حصون وأعـلام وقصور معلقة تحتها أعمدة من زبرجد وياقوت، وفرشت أرض المدينة باللؤلؤ وبنـــادق المسك والزعفران .. وازقتها تحتها أنهار وقنوات من فضة حولها أشجار من كل الثمرات فقال (هذه الجنة التى وصفها الله لعباده فى الدنيا ، الحمد لله الذى أدخلنى الجنة) ثم حمل ما استطاع من اللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران مما فرشت به الأرض ولم يستطع أن يأخذ من الزبرجد والياقوت لأنها كانت ملتصقة بالأبواب والجدران ، ثم رجع الى اليمن فأظهر ما عنده وأعلم الناس بأمره ، فبلغ أمره معـاوية ، فاستحضره ، فقص عليه أمر المدينة وأراه ما خرج به منهـا (ثم قـال معاوية ، كيف أصنع حتى أعرف اسم هذه المدينة ولمن هى ومن بناها ، والله ما أعطى أحد مثل ما أعطى سليمان بن داود عليه السلام ، وما أظن أنه كان له مثل هذه المدينة) .. فنصحه جلساؤه ان يسـتدعى كعب الأحبار ليسأله أمر المدينة (فان كعبا سيخبر أمير المؤمنين بخبرها وأمر هذا الرجل ان كان دخلها ، لأن مثل هذه المدينة على مثل هذه الصفة لا يستطيع هــذا الرجـل دخولهـا الا ان يكون قد سبق له فى الكتـاب دخولهـــا ، فيعرف ذلك) ، ويرسل معـاوية ليستحضر الى مجلسه كعب الأحبـار ، وحـين يصف له معاوية المدينة يخبره انها ارم ذات العماد التى بناها شداد ويحكى له كعب الأحبار خبر المدينة وكيف بنيت ولماذا بنيت ، فاذا ما انتهى من حديثه قال (ولم يدخل شداد ولا من كان معه ارم ذات العماد ، ولم يقدر أحد على الدخول فيها حتى الساعة ، فهذه صفة ارم ذات العماد ، وأنه سيدخلها رجل من المسلمين فى زمانك هذا ، ويرى ما فيها . فيحدث بما عاينه ولا يصدقه.) فاذا ما سأله عن وصف ذلك الرجل وصف له عبد الله بن قلابة وصفا دقيقا ، فصدق معاوية القصة وصدق أيضا حكاية ارم ذات العماد ، كما جاءت فى وصف عبد الله بن قلابة ، وكما وصفها كعب الأحبار أثناء حكايته لقصة شداد معها ..

وهكذا تأتى هذه الاضافة لتؤكد وجود شاهد عيان للمدينة وصفها وحكى حكايتهـا ، وهذا الشاهد ينسب لمعاوية بن أبى سفيان أنه التقى

به وسمع عنه القصة بنفسه ، كما أن وجود هذا الشاهد يؤكد قصة كعب الأحبار الذى تنبأ بأن هذا الشاهد نفسه سيرى المدينة وسيحكى عنها ، ومن الواضح ان القصـــة كلها مختلفة ، لتؤكد حكايات كعب الأحبـار ، وتؤكد صدق ما عنده من قصص موجودة فى الكتب القديمة التى بها كل شيء حدث فى الماضى ويحدث فى الحاضر ، وسيحدث فى المســتقبل أيضا ‥ ولهذا فمن الطبيعى أن تنتهى الجلســـة بين معاوية وكعب الأحبار فيقول معاوية ، (يا أبا اســـحق لقـد فضلك الله على غيرك من العلماء ، ولقد أعطيت علم الأولين والآخرين ما لم يعطه أحد) ومن الطبيعى والأمر كذلك أن يرد كعب الأحبار قائلا : (ياأمير المؤمنين ، والذى نفس كعب بيده ما خلق الله فى الأرض شيئا الا وقد فسره فى التوراة لعبده موسى عليه السلام تفسيرا ، وان هذا القرآن أشـد وعيدا وكفى بالله شهيدا ووكيلا) ‥ فالكتب القديمة التى يرجع اليها كعب الأحبار هى التوراة ٠

أما كيف جاء فى التوراة ان عبد الله بن قلابة سيرى هذه المدينة فى زمن معاوية بالذات فشيء متروك لكعب الأحبار ومن رووا عنه ، كما يروون عنه أيضا قوله (وسيدخلها أهل هذا الدين فى آخر الزمان) ‥ وهذه العبارة تعنى بالضرورة أن المدينة موجودة ولكنها مخفية عن العيون ، وان المسلمين (أهل هـــذا الدين) موعودون بدخولها فى آخر الزمان ‥ فهل كان يعنى أنها هى نفسهـا الجنـة التى وعد بها (أهل هـــذا الدين) ، أم هى مدينة شداد وحسب وسيتاح للناس دخولها فى آخر الزمان ليكون دخولهم اياها من علامات نهاية الزمان ٠٠٠

ومجالس معاوية تلقى فيها الحكايات ، وعن طريق هذه المجالس تسربت الكثير من القصص والحكايات مسنودة الى القصاص ومبرهنة بأسئلة معاوية لهم كلما ظهر فى حديث القصاص ما يخرج عن المألوف ، أو ما يثير الشـك ، وفى هـــذه الحكاية التى نحن بصددها يسأل معاوية كعب الأحبار حين يخبره أن رجال شداد ظلوا يبنون فى ارم ثلثمائة عام (فقال معاوية : كم كان عمر شداد ؟ فقال : سبعمائة سنة فقال معاوية : لقد أخبرتنا عجبا ، فحدثنا ‥) ٠٠٠ ومثل هذه الأسئلة كثيرة فى مجالس معاوية مع عبيد بن شريه فى كتاب أخبار ملوك اليمن وكله عبارة عن مجالس بين معاوية وعبيد يحكى فيها عبيد عن ملوك اليمن القدماء ٠ ومعاوية كان شغوفا بالقصص وأخبار الأمم السابقة ويحكى المسعودى فى الجزء الثانى من « مروج الذهب » أن معاويه (كان اذا صلى الفجر جلس للقاص حتى يفرغ من قصصه) ‥ ويقول بعد أن يسرد وصفـا لحياة ومجلس حكمه طوال النهار ‥ (حتى ينادى بالصلاة الآخرة فيخرج فيصلى، ثم يؤذن للخاصة وخاصة الخاصة والوزراء والحاشـــية ، فيؤامره الوزراء فيما أراد وأصدروا من ليلتهم ، ويستمر الى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها ، وسائر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها ، وغيرذلك من أخبار الأمم السالفة ، ثم تأتيه الطرف الغبرية من عند نســائه من الحلوى وغيرهـا من المآكل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد ، فيقرأ ذلك عليه غلمـان له مرتبـون وقد وكلوا بحفظهـا وقراءتهـــا ، فتمد بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات) ‥ فلا عجب اذن ان نشـــطت حـــركة القـص فى عهـــده ، ولاعجب ان دونت الكثير من أخبار القصـــاص المعمرين من الجاهليين والذين ما زالت لديهم فى حافظتهم أو فى كتب مدونة الكثير من حكايات وأساطير وقصص الأمم السالفة من عرب وعجم وغير العرب والعجم من أمثال كعب الأحبار ووهب بن منبه وعبيد بن شريه « ولا عجب أن تذكر الكتب هذه المجـــالس ، بينـه وبين هـــؤلاء القصـــاصين أو الأخباريين ، ولا عجب أن تذكر الكتب المتأخرة تأليفا هذه المجالس وكأنها حقيقة حدثت ‥ يشفع لها ذكر اسم معاوية بن أبى سـفيان ، وما قاله وما حاور به القصاصين ، وما أجابوه وما ذكروه من حكايات وأشعار ‥ الا ان هذه القصة تتعرض للشك فيها حين تروى وغفل الشيبانى فيما يكتب الثعلبى ان رجلا من أهل حضرموت اسمه (بسطام) ‥ قد عثر على قبر شداد فى داخل مغارة منحوتة بالجبل المطل على البحر ، وحمل هو وصاحب له من هذا القبر أحمـالا من الذهب والجواهر ومعهـا لوح من

الذهب مكتوب عليه أبيات من الشعر على لسان شداد ينعى الدنيا ومن يطمع فيها ٠٠ بينما يحكي وهب بن منبه في كتاب « التيجان » قصة أخرى عن رجل من عاد اسمه (الهيمسع بن بكر) صحب معه فتى من عبس وآخر من خزاعة في مغامرة مخوفة داخل مغارة في الجبل مليئة بالطلسمات والحيل المعمولة بالحكمة لمنع اللصوص واخافتهم فيهرب رفيقاه من هول ما يشاهدون من ثعابين وأسود وتنانين لها دوى وأصوات مرعبة ، ويستمر هو في مغامرته حتى يصل الى (دار عظيمة وفيها بيت في وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه في الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب (أنا شداد بن عاد عشت خمس مائة عام وافتضضت فيها ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الخيل) ، ثم تأتي بعد هذا أبيات السفر نفسها التي جاءت في رواية الثعلبي وفيها مرارة واعتبار بمعنى الموت بعد السلطة والقوة وطول العمر ٠٠ الا أن وهب بن منبه يزيد عن قصة الثعلبي ويضيف اضافة جديدة اذ يحكي عن الهيمسع انه قال (ثم ملت الى الركن الذي عن يمينه فاذا هو سرير من ذهب عليه جاريتان فوق رأسهما في الحائط لوح من ذهب وقال من عاج فيه مكتوب (أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد ، أتت علينا أزمان انفقنا فيها الطارف والتليد على عبيدنا ، ثم طلبنا صاعا من بر بصاع من تمر فلم نجد ــ فمن رآنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فانه يحدث العز والهوان) قال : وهب ، فأخذ الهيمسع الألواح وما بالبيت من ذهب وجوهر وياقوت وخرج) ٠٠ في الخبرين معا ، نجد جثة شداد مسجاة فوق سرير ، ومعها لوح يحمل كلمة قدرية لمعنى ما مثله شداد في حياته وطغيانه ، وفي موته العاجز البائس ، مثله مثل أي انسان لم يحظ من العمر أو الملك أو المال أو السطوة بمثل حظوته ٠٠ وهنا تناقض واضح اذ كيف أمكن أن يفنى شداد وقومه بالصيحة التي أرسلها الله عليهم قبل بلوغ ارم ذات العماد ، ثم توجد جثته بعد ذلك مدفونة في مغارة محصنة بكل الطلاسم التي تمنع عنها العدوان والسرقة ، ومليئة بكنوز الأرض وذخائرها ٠٠ ويثور هذا السؤال أمام الثعلبي فيقول : (قال أغفل الشيباني : سألت علماء حمير عن شداد بن عاد ، فقلت : أنه أصيب وقد دنا من ارم ذات العماد فكيف وجد شلاه في تلك المغارة وهي بحضرموت فقالوا : انه لما هلك شداد وقد كان أبوه خلفه على ملكه بحضرموت فأمر بحمل أبيه الى حضرموت ، فحمل مطليا بالصبر والكافور ، فأمر أن تحفر له تلك المغارة واستودعه فيها على ذلك السرير الذهب والله تعالى أعلم ٠٠) فكأن الثعلبي قد أحس بما أحسسنا به من تناقض فشاء أن يزيل هذا اللبس بهذه الحكاية عن غفلة الشيباني ، ولو أن هذه الحكاية لا تزيل اللبس لأنها هي الأخرى قد رويت بطريقتين مختلفتين عنده وعند وهب بن منبه ، وتضيف رواية وهب لها حكاية بنات شداد وما جاء باللوح المعلق عند سرير هن الذهب ٠٠ عمر شداد نفسه اختلف فيه الاخباريون فهو عند الثعلبي سبعمائة عام وهو عند وهب خمسمائة عام ، وهو عند المسعودي في الجزء الأول من مروج الذهب تسعمائة عام ٠٠ وربما كان هذا كله ما جعل المسعودي في الجزء الثاني من مروج الذهب يرفض حكاية ارم ذات العماد هذه ، وينسب الاسم الى مدينة دمشق وقد قال النويري في الجزء الأول من نهاية الأرب (وقد ذهب قوم الى أنها دمشق) ٠٠ أما المسعودي فيقول : (وهيكل عظيم البنيان في مدينة دمشق ، وهو المعروف بجيرون وقد ذكرنا خبره فيما سلف من هذا الكتاب وان بانيه جيرون بن أسعد العادي ونقل اليه عمر الرخام ، وانه ارم ذات العماد المذكورة في القرآن ، لا ما ذكر عن كعب الأحبار ٠٠) ٠٠ ويروى حكاية كعب ومعاوية والرجل الذي رأى ارم في عهده وحكى له عنها ثم يقول المسعودي معلقا على القصة كلها ٠٠ (فأجاز معاوية كعبا وتبين صدق مقالته وايضاح برهانه ، فان كان هذا الخبر عن كعب حقا في هذه المدينة فهو حسن ، وهو خبر يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره ، وهو صنعة القصاص) ٠٠ فالمسعودي يشك في الخبر جملة وتفصيلا ٠٠ ويكاد ينسبه الى التأليف القصصي نسبة كاملة ٠٠ وهو بهذا ينفي أن يكون مجلس معاوية وكعب الأحبار حقيقة وانما يكاد ينسبه الى صنع القصاص ٠٠ وهو يذهب في هذا الى مدى بعيد حيث يقول :

(وقد تنازع الناس فى هذه المدينة .. وأين هى ؟ .. ولم يصح عنه كثير من الأحباريين ممن وفد على معاوية من أهل الدراية بأخبار الماضير وسنن الغابرين من العرب وغيرهم من المتقدمين وما كان فيهـا من الكوائن والحوادث وتشعب الأنساب ، وكتاب عبيد بن شريه متداول فى أيدى الناس مشهور) .. وقد رجعت الى كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه وهو مجالس معاوية مع عبيد فلم أجد بالفعل ذكرا لارم ذات العماد ، ومن هنا كان برهان المسعودى على فساد الرواية مستمدا من ان الأولى بذكر ارم هو عبيد بن شريه ، فلما لم يذكرها فى كتابه أخذ هذا دليلا على أنالحكاية كلها منقبيل التأليفالقصصى ويقول مبرهنا على هذا فى احتياط لم يخل من الصراحة : (وقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخبارهم أن هذه أخبـار موضـوعة من خرافات مصـنوعة ، نظمهـا من تقرب للملـوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها ، وان سبيلها سبل الكتب المنقولة الينـا والمترجمة لنا من الفارسية والهنديةوالروسية، وسبل تأليفها مما ذكرنا مثـل كتـاب افسان ، وتفسير ذلك من الفارسية ، ويقال له اقشاية ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وراويتهما شير زاد ورسازاد ، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ، ومثل كتـاب سندباد ، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى .). وهذا النص من المسعودى يشير صراحة الى اعتقاده بأن حكاية ارم ذات العماد كلها حكاية موضوعة ، وأنها تدخل فى باب القصص ، مثلها مثل ألف ليلة وحكاية السـندباد وغيرهـا من القصص المتداولة بين العامة والتى دخلت الى العرب عن طريق النقل والترجمة ، وهو هنا يذهب الى ان هذا الباب قد فتح على العرب ميدان النهج على منواله ، والتأليف علىطريقته فكانت حكاية ارم، ومجلس معاوية وكعب الأحبار ، عملا من هـذا القبيل ، فليست خبرا صحيحا اذن ، وان كانت تأليفا قصصيا يحتذى نهج القصص التى حكت عن ملوك الهند وفارس .

ولعل كون حكايات ألف ليلة ينظمها مجلس الملك شهريار وهو يسـمع حكايات ابنة الوزير شهرزاد ، وهو الذى ربطه عند المسعودى ، بالخليفة وهو يستمع الى حكايات كعب الأحبار من حيث منهج التأليف وطريقة القص .. والمسعودى من المؤرخـين الذين أخـذ عليهم قبولهم للكثير من القصص التى خالفت العقل ، ولا تصح فىمنطق الواقع ، وروايته لها غير متحرز الا أننا نراه هنا يتحرز ، وهو موقف نادر من كتاب المسعودى .. الا أن المسعودى نفسه يذكر عن ارم ذات العماد خبرا آخر فى الجزء الأول من كتابه فلا هى فى اليمن كما ذكر خبر كعب الاحبار ، ولا هى دمشق كما ذكر المسعودى نفسه ، ولكنها بلد على بحر الروم بعد بلاد (البلغر) بعدة بلاد ، فهويصف أمر (العلان) ثم انه (كمشك) وهى أسماء غير متداولة هذه الأيام ثم يقول وتليها أمة عظيمة بينها وبين بلاد (كمشك) نهر عظيم كالفرات يصب الى بحر الروم ، وقيل الى بحر مانطس ، ويقال لدار مملكة هذه الأمة ارم ذات العماد ، وهم ذوو خلق عجيب وآراؤها جاهلية ، لهذا البلد على هذا البحر خبر ظريف ، ذلك أن سمكة عظيمة تأتيهم فى كل سنة فيتناولون منها ، ثم توجد نحوهم من الشق الآخر فيتناولون منها ، وقد عاد اللحم على الموضع الذى أخذمنه أولا وخبر هذه الأمة مستفيض فى تلك الديار من الكفار) ..
وهكذا أدخلنا المسعودى فى افتراضين جديدين لارم ذات العماد افتراض أنها دمشق ، وافتراض أنها هذه الأمة العجيبة التى يتحدث عنهـا .. وواضـــح انه يرفض رواية كعب الاحبار التى أوردها الثعلبى ، والتى نقلها عنه النويرى .. ومع هذا فهو يقبل عن ارم الجديدة هذه ، حكاية السمكة التى تظهر لهـم من البحر كل سـنة فيأكلون منها ويعود لها لحمها كلما أكلوه .. ورغم أنه سمى الخبر بأنه (ظريف) الا أنه لم يستنكره ، ولم يرفضه ، بل أورده دون تعليق منه .. ولعل هذا ما دعا ابن خلدون فى المقدمة الى التحذير من المسعودى وغـيره ، ومن صـحة أخبارهم ، فهو يقول بعد ذكر كبار المؤرخـين الذين سبقوه فى مضمار التأليف فى التاريخ : (وان كان فىكتب المسعودى والواقدىمن المطعن والمغمز ما هو معروف عنه الاثبات ، ومشهور بين الحفظة والثقات ، الا ان الكافة اختصتهم بقبول أخبارهم ، وانتقاء سنتهم فى التصنيف واتباع

أثارهم ، والناقد البصير قسطاس نفسه فى تزيفهم فيما ينقلون أو اعتبارهم ٠٠) ٠٠ وعلى الرغم من أنه يخالف المسعودى ويحذر منه الا انه يشاركه فى موقفه فى حكاية ارم ذات العماد . فيقف عندها وقفة (الناقد البصير) الذى هو (قسطاس نفسه) ويوردها كمثل لفساد أخبار المؤرخين ، وزيف بعض ما يصدقون ويوردون من أخبار ، فيقول فى المقدمة (وأبعد من ذلك وأعرق فى الوهم ما يتناقله المفسرون فى تفسير سورة « الفجر » فى قوله تعالى « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد » فيجعلون لفظة ارم اسما لمدينة وصفت بأنها ذات عماد أى أساطين وينقلون أنه كان لعاد ابن عوص ابنان ٠٠) ٠٠ ثم يورد قصة ارم وحكاية كعب الأحبار مع معاوية ،ورؤية عبد الله بن قلابة للمدينة ملخصا ثم يقول (وهذه المدينة لم يسمع لها خبر من يومئذ فى شيء من بقاع الأرض ، وصحارى عدن التى زعموا أنها بنيت فيها هى فى وسط اليمن ، وما زال عمرانها متعاقبا ، والأولاد تقص طرقها من كل وجه ولم ينقل عن هذه المدينة خبر ، لا ذكرها أحد من الأخباريين ولا من الأمم ، ولو قالوا أنها درست فيما درس من الآثار لكان أشبه ٠ الا أن ظاهر كلامهم أنها موجودة ، وبعضهم يقول أنها دمشق ، بناء على أن قوم عاد ملكوها ، وقد ينتهى الهذيان ببعضهم الى أنها غائبة وانما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات ٠٠) ٠

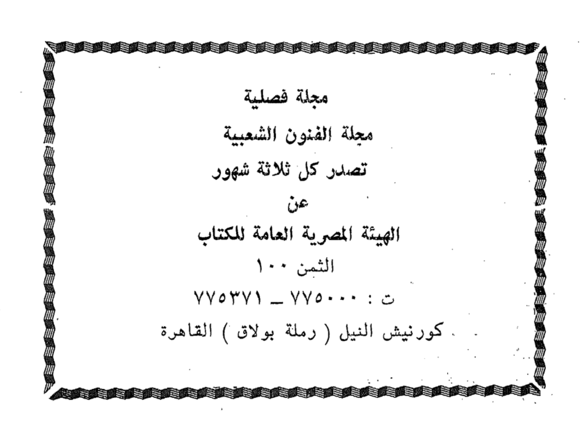
موقف ابن خلدون هنا واضح تماما ، فهو ينكر هذه المدينة ، وينكر تصديق المفسرين لحكاية كعب الأحبار ، ويذهب مذهب المسعودى الى ان الأمر اختراع قصاص يحتذى حذو ألف ليلة وليلة وما شابهها ، ويذهب أبعد من هذا فيقطع بأنها خرافة من الخرافات وهو يقدم لمقولته هذه تحليلا أعرابيا الى وجود ثغرة ينفذ منها أصحاب الخرافات هؤلاء ، فيقول : (والذى حمل المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الاعراب ، فى لفظة ذات العماد انها صفة ارم ، وحملوا العماد على الأساطين ، فتعين أن يكون بناء ، ورشح لهم ذلك قراءة ابن الزبير « عاد ارم » على الاضافة من غير تنوين ، ثم وقفوا على تلك الحكايات التى هى أشبه بالأقاصيص الموضوعة ، والتى هى أقرب الى الكذب ، المنقولة فى عداد المضحكات والا فالعماد هى عماد الأبنية ، بل الخيام ، وان أريد بها الأساطين فلا بدع فى وصفهم بأنهم أهل بناء وأساطين على العموم ، بما اشتهر من قوتهم ، لا أنه بناء خاص فى مدينة معينة أو غيرها وان أضيفت كما فى قراءة الزبير فعلى اضافة الفصيلة الى القبيلة ، كما تقول قريش كنانة ، والياس مغز ، وربيعة نزارة أى ضرورة الى هذا المحمل البعيد الذى تحملت لتوجيهها لأمثال هذه الحكايات الداهية التى ينزه كتاب الله عن مثلها ، لبعدها عن الصحة ٠٠)

وهكذا ينفى ابن خلدون قصة كعب الأحبار، كما ينفى الخبر الذى ورد عن كعب الأحبار حول ارم ذات العماد ، وينفى بالتالى ما قاله المسعودى من أنها دمشق ، أو من أنها اسم أطلق على قوم تطل مدينتهم على بحر الروم ٠ وهذا النفى القاطع ان كان يشكك فى حقيقة الخبر كتاريخ، الا أنه لاينفى الحلم الذى تمثله ارم ذات العماد» والذى عاش فى قلوب الناس ووجدانهم عبر التاريخ ، تماما كما عاش فى قلب شداد — كما تحكي القصة — حين أراد أن يحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة فبناها وحقق فيها كل خيالات البشرية قبله — تلك التى وردت فى الكتب القديمة، عن مدينة الوعد ، وعن مدينة الحلم ،وعن النهاية السعيدة التى يتصور الانسان أنها نهاية أيام عنائه على الأرض ، وجزاؤه بعد طول طواف ومشقة وآلام فى دنيا الواقع المعاش ٠٠ وهذا الحلم راود البشرية كلها ، لا العرب وحدهم ، فقد عرفت البشرية هذا الحلم عند الكثيرين من الفنانين والكتاب والشعراء ٠٠ كما دخل

الفلاسفة الى هذا العالم فشيدوا المدن الفاضلة أو اليوتوبيات منذ (هزيود) الى (أفلاطون) الى (الفارابى) صاحب « آراء أهل المدينة الفاضلة » أشهر كتبه وأكثرها تداولا ، الى القديس أوغسطين و (مدينة الله) فى القرن الخامس ، الى يوتوبيات عصر النهضة وما أكثرها ، من (مدينة الشمس) لكامبا يتلا الى يوتوبيا توماس مور ، الى (اطلنطس الجديدة) لفرانسيس بيكون .. الى اليوتوبيا الكبرى لماركس .. الى أحلام كل الشعراء والمفكرين فى وجود أفضل ، وعالم أفضل نسيجها اما الشعر والحلم ، واما الفكر الدينى أو الفكر الليبرالى المتحرر ، أو الفكر الفلسفى الأخلاقى ، أو الفكر الواقعى الاشتراكى ومدينة تسودها الطبقة العاملة ، وينتهى فيها التميز الطبقى ـ كل له ارم ذات العماد ، سواء بناها شداد بن عاد ، أو بناها فكر شاعر أو فيلسوف أو سياسى أو فنان ، البشرية تحلم وتبنى فى عالم الوهم أو عالم الفكر ، دنيا من الحلم ، بغد أفضل ، وعدالة أكثر ، وواحة من الراحة والجمال المطلق ارم ذات العماد . مدينة من ذهب وفضة ، وجواهر ولالىء وزمرد ويواقيت ، وأرضها من البز والصندل وحبات من كل الثمرات ، تجرى من تحتها الأنهار ، وتشدو فيها الأطيار ..

حلم أبدى لن يكف الانسان عن محاولة خلقه فى عالم الوهم ، أو فى عالم الفن وفى ذلك العالم المختلط بين الواقع والخيال .

★★★







الاطفال والأدب الشعبى

عبد التواب يوسف

الرأى والرأى الآخر

● الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال هم يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم !!

● الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال ، تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها !!

شغل الناس فى السنوات الاخيرة بالأدب الشعبى وحكاياته ، وقد وجه البعض كثيرا من تلك الحكايات الى الأطفال على أساس أنها تنتمى اليهم ، وينتمون اليها ، وتحيز لها هذا البعض ، بينما رفضها آخرون بعنف .. وسؤال يطرح نفسه :

ـ هل نحن معها أم ضدها ؟

ان علينا أن نسمع وجهتى النظر لنقرر ، اذ أن حماسة الطرفين عارمة ، وأصواتهما عالية ، ويجدر بنا ألا نستسلم لرأى ، بل لابد من الدراسة والتمحيص لكى نخرج بالرأى السليم، والقرار السوى ، فان اطفالنا يجب ألا يكونوا فئران تجارب ٠٠ واذا كانت هناك أجيال من الكتاب راحت تقدم للأطفال ما نقلته عن الغرب، فمن الضرورى أن تتوقف أجيالنا عن هذا النقل ، وتوجه اليه النقد ، فتنصفه أو ترفضه وفق معايير ومقاييس علمية ، وثمرة دراسة جادة متعمقة ٠٠

ترى ماذا يمكن أن يقول خصوم الأدب الشعبى وحكاياته ؟! ٠٠ هم يقولون الكثير ، خاصة وهم يرون أن المهتمين بالفولكلور قد بالغوا فى قيمته وقدره ٠٠ هم يتساءلون : « ترى ، هل انسقنا وراء الذين ينادون بأن «الأدب الشعبى» تراث انسانى ، بلا مثيل ، وأن المبدعين مهما حققوا من نجاحات فلن يقدروا ولن يستطيعوا أن يجاروه ؟! هل أدب الاطفال لا يخرج عن أن يكون قصصا شعبيا ،أو أخرى ، تكتب بالطريقة نفسها وبالأسلوب ذاته ؟ ، وهى بذلك لن تزيد على أن تكون تقليدا ومحاكاة ؟! ٠٠ »

ان البعض يرون فى الحكايات الشعبية مادة سيئة للأطفال ، مليئة بالاحداث المفزعة والشخصيات المرعبة ، التى تهدد أمنهم الداخلى وتشعرهم بعدم الاطمئنان الى هذا العالم ، اذ يتربص الذئب بذات الرداء الأحمر ، ويقسو الساحر على علاء الدين ، ويحاول الغول أن يأكل جاك ، ويسجن على بابا فى المغارة لأنه نسى عبارة افتح يا سمسم ٠٠ ثم لماذا هذا التراث القديم ؟ أليس لدينا جديد مبدع ، ومؤلف ، يمتع الأطفال ويفتح أعينهم على الخير والحق والجمال ؟ ٠٠ ثم هل يصدقون هذه الخزعبلات حين نلقيها فى آذانهم ؟ ماجدواها وهم يكذبونها ، ويرونها مختلفة ، لم تحدث ، ولن تحدث ؟ ٠٠ ثم ان الكثير منها ــ وبالذات الفابولات ــ مليئة بالوعظ والارشاد ، وهى أمور لا يتقبلها طفل اليوم ، وينفر منها ، ويضيق بمغزاها ٠ ويراها «تربوية» أكثر مما يجب وأكثر مما يحتمل ! ٠٠ انها لا تقنعه ، لأنها لا تريد له أن يستخدم عقله فى الحكم على الأشياء ، وتبين ما هو سوى سليم منها ، وما هو خطأ يجب تجنبه ٠٠ وهم لا يرغبون فى مسايرة تيار الفولكلوريين فى حماستهم الشديدة للحكايات الشعبية ، فهناك تيار آخر يقوده بعض علماء النفس والكتاب والأدباء ، والآباء ولهم موقف يستحق أن نتبينه وأن نوضحه ٠٠ احتراما له من جانب ، وبحثا عن الحقيقة من جانب آخر ٠ ولعل أهم ما كتب فى هذا المجال ما أورده « تولكين Tolkien فى دراسة له كتبها فى منتصف الستينيات ،وكانت لها أصداؤها الواسعة ٠٠ والرجل واحد من أكبر كتاب الأطفال العالميين ، والرأى الذى أعلنه تبناه البعض فى أوربا وأمريكا ، وأصبح تيارا يعارض تقديم القصص الشعبى للأطفال ٠٠

وفى واحدة من حلقات الدراسة التى عقدتها هيئة الكتاب المصرية عام ١٩٧٧ طرحت د٠ كارلا بوازييه ــ المسئولة عن معرض كتب الأطفال فى بولونيا فى ذلك الحين ــ هذه القضية ، وطالبتنا نحن العرب بصفتنا أصحاب أكبر رصيد من الحكايات الشعبية أن ندلى برأينا ، وناشدتنا رأيا قاطعا فى المسألة ٠٠ ويومها طالبنا مسئول بهيئة الكتاب الا نعقب ، تصورا منه أنها بعيدة عن مجال بحثنا ودراستنا ٠٠

ولكننى تصديت للموضوع ، ردا على ما أثير من آراء ضد الحكايات الشعبية ، وهى لا تخرج عما قاله تولكين فى افاضة فى دراسته التى نورد أهم نقاطها ، ونعقب عليها ٠٠ والحق أن بعض ما صدر فى بلادنا من قصص شعبى ــ وبالذات ما كتبه المرحوم محمد عطية الأبراشى ــ يجعلنا مع تولكين فى بعض مما قاله ، كما أننا نختلف مع البعض الآخر من أفكاره ٠٠

آراء تولكين ضد الحكاية الشعبية والخرافية :

ترى ما هى قيمة الحكايات الشعبية ــ اذا كانت لها قيمة ــ وما هى مهامها وما هو دورها فى عصرنا هذا والعصور الماضية ؟ ٠٠ الكثيرون يربطون بينها وبين الأطفال ويرونهم جمهورها ، أما الكبار فانهم يقرأونها فقط للاستمتاع بها ٠٠ والسؤال : ما هى الصلة

الحقيقية والأساسية بين الأطفال والحكايات الشعبية ؟ .. ثم هل يقرأ الكبار حقا هذه القصص بهدف المتعة ؟ .. ولسنا نعنى بذلك هؤلاء الذين يقرأونها للبحث والدراسة .. فان مجالات البحث قد اتسعت وتنوعت ووصلت الى كل شئ ..

ان البعض يربط بين الحكاية الشعبية وعقول الأطفال ، كما يربط بين أجسامهم وبين اللبن .. وفيما يرى « تولكين » أن هذا خطأ ، ناجم عن سبب خاص أو آخر .. (قد يكون طفوليا) وربما يرجع ذلك الى أنهم يتصورون الأطفال نوعا آخر من المخلوقات من جنس مختلف ، وليسوا بشرا عاديين ، لم ينضجوا بعد ، وان كانوا أعضاء فى أسرة الانسانية .

والربط بين القصص الشعبى والأطفال فى الواقع حدث فى التاريخ القريب والبعيد ، وان كان فى العصر الحديث قد أصبح يشار اليه على أنه ذو صلة مباشرة بأطفال الرياض ، فى سن ما قبل المدرسة ، لسبب أساسى ورئيسى هو أن الكبار ما عادوا بحاجة اليه ، ولا يهمهم كثيرا أن يفقدوه ويتخلصوا منه .. لكن ما أبقاه على قيد الحياة هو أن الأسر الثرية كانت تستخدم مربيات عجائز للأبناء ، ولديهن رصيد من هذا القصص القديم يحكينه للأطفال ، وقد بدأ هذا الرصيد ينضب فى انجلترا ، ومرة أخرى لا يرى تولكين أن هناك دليلا على أن الأطفال هم جمهورها ، اذ لا يختارون لأنفسهم هذه الحكايات وهم فى دور الحضانة والرياض — اللهم الا لقلة خبرتهم وعدم نضجهم — وهم لا يحبون الحكايات الشعبية ،ولا يفهمونها ،مثلهم فى ذلك مثل الكبار ..ان الصغار ينمون ويكبرون ولديهم شهية مفتوحة لأشياء كثيرة ، قد تكون من بينها هذه الحكايات ، والحقيقة أن بعضهم وبعض الكبار — فقط — يميلون اليها ، وعندما يحصلون عليها لاتستحوذ عليهم، ولاهى ضرورية بالنسبة لهم .. انه مجرد تذوق ، لا أكثر ولا أقل .. وكثيرون « يعدون » هذه الحكايات من أجل الأطفال ، وهى عملية خطيرة حتى لو كانت ضرورية .. والذى ينقذها من الدمار هو أن الفنون والعلوم ليست عموما من الأمور التى تتجه بها الى أطفال الحضانة والرياض ، وفى المدارس يحصلون عليها لأن الكبار يريدون ذلك ، وهو رأى ليس بسليم فى كل الأحوال .. ان الحكايات الشعبية تقتطع من عالم الكبار وفنهم ، وتودع حجرات رياض الأطفال لتفسد كما يحدث لو أننا تركنا شيئا مهما (ميكرسكوب مثلا) مهملا فى هذه الحجرات ، ولا نلوم الا أنفسنا اذا انكسر أو فسد .. وأراها فعلا قد هجرت ، ونفيت ، وانتهت .

ونحن لن نعرف — فيما يرى تولكين — قيمة الحكايات الشعبية اذا ما تصورنا انها خاصة بالأطفال بالذات وبالتحديد .. ان مجموعات الحكايات الشعبية أقرب الى الغرف التى توضع فيها الأشياء القديمة بلا ترتيب ليلعب بها الأطفال .. ومضمونها مضطرب ، لا يتجاوز حفنة من الأهداف والأخلاقيات وان كنا لا نعدم فيها شيئا له قيمة حقيقية : مثل قطعة فنية قديمة لم تتحطم بالكامل ، وان كنا ذات لحظة قد نعتبرها من سقط المتاع .

هل الحكايات الشعبية تمثل طفولة الانسان ؟

نرى أن أعمال اندرولانج ليست من هذا اللون القديم الذى يلقى به ليلعب به الأطفال ، انها أعمال ذات قيمة حقيقية ، وان كان التراب قد علاها ، وما علينا الا أن ننفضه ونجلوها لتبدو على حقيقتها شيئا ثمينا غاليا ، له قيمته، انها فى الحقيقة ثمرة دراسة للأساطير والحكايات القديمة ، ومع ذلك تقدم على أنها كتب للأطفال ، وقد ننظر بعين الاعتبار الى بعض ما قاله لانج فى هذا الصدد .. انه يقول ان « هذه القصص تمثل فى حقيقتها طفولة الانسان حين كانت شهيته مفتوحة للمعجزات ولديه قدر غير قليل من المعتقدات .. والسؤال الذى يطرحه الأطفال دائما بعد هذه الحكايات : هل حدثت ؟ هل هى قصة حقيقية ؟ » .

ولا يرى تولكين ان هذه الشهية المفتوحة للمعجزات والخوارق والايمان بها مبرر كاف لكي نروى هذه الحكايات للأطفال لأنهم سذج ، سريعو التصديق لكل شيء ، وتعوزهم الخبرة والتجربة ، ولذلك فانهم يخلطون مابين الحقيقة والخيال ، بينما لابد للانسان الناضج من أن يكون قادرا على التفرقة ، والفرز بينهما ... نعم ، ان الأطفال قادرون على الاندماج في القصص الشعبى ومتابعتها وتصديقها اذا كان الراوى مقنعا ، وقادرا على أن يخلق عالما جديدا ، يدخل الأطفال اليه ، وما يحدث بداخله حقيقى وصادق ، ويقع وفق قوانين ذلك العالم طالما نحن فيه ،وتبدأ لحظة الشك وعدم التصديق مع خروجنا من هذا العالم ، ومع زوال السحر الخاص به · انتهت التعويذة ، أو بالأحرى فشل الفن ، وعدنا للحياة الطبيعية ، ورحنا ننظر من الخارج الى الحكاية ·· كما نشاهد مسرحية أو مباراة كرة قدم : المتحمسون يعيشون معها بالكامل ، والبعض يتطلع اليها بدون اكتراث ·· وعندما تنتهى تبقى بعض آثارها لدى الذين عايشوها ، بينما ينفض الآخرون أيديهم منها ··قد تطول معايشة البعض للحكاية الشعبية بسبب ظروف خاصة أو بفضل ذكريات الطفولة ، لذلك يتصورون أن الأطفال سوف يحبون هذه الحكايات، لكن اذا كانوا قد أحبوها بحق ، لذاتها ، فانهم ما كانوا ليتشككوا فيها، ولكانوا صدقوها ·

وفي تصور تولكين أن الكبار ينخدعون ازاء سذاجة الصغار وقلة خبرتهم وتواضع قدراتهم النقدية ، وضعف محصولهم اللغوى ، ونهمهم الناجم عن سرعة نموهم ، لذلك يحاولون أن يحبوا ما يقدم لهم ·· واذا هم لم يحبوه فانهم لايستطيعون التعبير عن ذلك ، أو تبرير عدم الحب واعطاء أسبابه ، والحقيقة أنهم يحبون أشياء كثيرة ، كثيرة جدا ، ومتنوعة ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تحليل هذا الأمر ·· ولسنا ندرى اذا ما كان تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال واجتذابها لهم سوف يقل ويضعف كنتيجة لتكرارها أم أنه يزيد ·· والسؤال الذى يتكرر (هل هى حكاية حقيقية؟ هل حصلت ؟!) يجدر بنا - كما يقول اندرولانج - ألا نجيب عليه بسرعة وبلامبالاة، وهو لا يدل بالضرورة على عدم التصديق أو الرغبة فى ذلك لكنه ينبع عادة من احتياجهم الى مزيد من التعرف على الحياة ، لأن قلة خبرتهم بها تجعلهم غير قادرين على « الحكم » و «التقييم» فيضطربون ما بين الخيالى والغريب وغير المعقول وذلك الجانب الواضح فقط للكبار والآباء والذى يحتاج الطفل الى ارتياده ، غير أنهم قد يميزون بين هذه الأمور ، وقد يحبونها كلها فى الوقت نفسه · والحدود بينها قد لا تكون واضحة ، الا أن ذلك ليس قاصرا فقط على الأطفال ·· اننا نعرف الفروق بينها ، ولكننا لا نعرف الخانة الصحيحة التى نضع فيها ذلك الذى نسمعه ، ان الطفل قد يصدق أن هناك بعض « العفاريت » فى مكان ما ، وهناك عدد من الكبار قد يتصورونها موجودة فى مكان أبعد ، أو فى كواكب أخرى ·

لقد نشر أندرولانج الحكايات الشعبية التى جمعها فى فترة كانت هذه الحكايات تعادل الأعمال الروائية للكبار ، وقال ان مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى أجدادهم الذين كانوا عرايا قبل مئات السنين، وكان من الواضح أنهم يحبون هذه الحكايات أكثر مما يحبون : التاريخ والجغرافيا والشعر والحساب · قال لانج هذا فى كتابه البنفسجى لكن السؤال الذى يتبادر للأذهان : هل نعرف حقا أجدادنا هؤلاء ؟ ·· لعل الشىء الوحيد الذى نعرفه عنهم أنهم لم يكونوا عرايا ، فمنذ عصر مصر القديمة والانسان يعرف الثياب ، بل ويتأنق فى لبسها ، ولا شك أن الحكايات الشعبية التى نسمعها تختلف كثيرا عن تلك التى سمعوها ، أو على الأقل ليست هى بالذات واذا افترضنا أن لدينا نفس الحكايات لأنها كانت عندهم ، فلابد أن ما نعرفه من تاريخ وجغرافيا وشعر وحساب بقى لأنهم أحبوه ، ولم يهملوه ·· ومما لاشك فيه أن اندرولانج يتحدث عن لون من الأطفال ، أو لعله لم يكن يعرف حقيقة أمزجتهم ، وهذا التعميم الذى قال به

قد لا ينطبق على الأطفال خارج الجزيرة البريطانية ، اذ هو يعرض لهم كطبقة ، مغفلا الفروق الفردية والبيئية ، وأساليب تعليمهم وتربيتهم . ان بعض الأطفال ما كانوا يتطلعون الى تصديق الحكايات بقدر لهفتهم الشديدة الى « المعرفة » و « المعلومة » يدفعهم الى ذلك حب استطلاع كامن فى نفوسهم ، فالتصديق وعدمه يرجع الى الطريقة التى تقدم بها القصص بواسطة الكبار أو عن طريق الكتاب والمؤلفين . ولسنا نتصور أن تكون كل المتعة التى تأتى بها هذه القصص ترجع فقط أو تعتمد على صدقها أو امكانية حدوثها أو حدوثها فعلا فى واقع الحياة .. ان الحكايات الخرافية والشعبية لا تعنى بحسب بمسألة « الامكانية » ، لكنها تهتم بالرغبات والأمنيات والآمال فاذا مااستثارت فى النفوس « الرغبة » نجحت وحققت أهدافها فالكثيرون من الأطفال لا يرغبون فى أحلام (أليس فى بلاد العجائب) أو مغامراتها ، انها قد تمتعهم لا أكثر ولا أقل ، وتسليهم ، كما أن البعض لا يستهويهم البحث عن الكنز أو محاربة القراصنة ، وربما ضاق البعض بجزيرة الكنز – روبرت لويس ستيفنسون – واستقبلوها فى برود .. فى حين استهوتهم قصص الهنود الحمر والرغبة الكامنة فى اطلاق الأسهم واستخدام اللهجات الغريبة واللغات العجيبة ، وتقليد حياتهم البدائية .. كما أن البعض استهوته حكايات التنين والديناصور ، على أنها من أجمل الحكايات الخرافية ، فما من أحد منهم شاهد التنين أو الديناصور ، فهى تعيش فى بلاد أخرى ، بعيدة ، وليس من المتوقع أبدا أن تأتى اليهم حيث هم ، ومن أجل ذلك يسأل الأطفال: « هل هذه القصة حقيقية ؟ » .. وهم يقصدون انهم استمتعوا بالقصة ، لكن أهى معاصرة ؟ هل أنا آمن حيث أنا ؟ .. وكل ما يرغبون فى سماعه أنه ليس هناك تنين أو ديناصور الآن .. وبذلك تطمئن نفوسهم ، ويقرأون هذه القصص بلا خوف أو فزع .

ولقد أصبحت الحكايات الشعبية والخرافية – فى رأى تولكين – لونا من ألوان الأدب المعلب، شأنها فى ذلك شأن الأطعمة المحفوظة ، وكميات كبيرة تنتج منها ، وتخزن ، وسوف يأتى وقت يستهلكها فيه الأطفال لكثرة المعروض منها ، ولضعف خاص ينتاب الأطفال ازاء خيالاتهم وألوانها واخراجها الجذاب ، ومما لا شك فيه أن هذا الكم الرهيب من تلك الحكايات قد أغلق الباب فى وجه عمليات الابداع لقصص مؤلفة خصيصا لمواجهة متطلبات مراحل العمر المختلفة للأطفال والاحتياجات النفسية والعقلية والوجدانية .. هناك محاولات دؤوبة لاعادة (طبخها) وتقديمها فى أطباق تبدو معها جديدة ، وتقليد الحكايات الشعبية والكتابة على نسقها نفسه لا يقل عنها سوءا ، فأصحابها يكتبونها وعين على الأطفال والأخرى على الكبار كذلك الذى يروى حكاية للأطفال وآباؤهم يجلسون فى الصفوف الخلفية ، وهو بين حين وآخر يتطلع اليهم مبتسما منتصرا عبر رؤوس الصغار من أمامه ، وكأنه يقول للكبار :

– ألست رائعا ، وساحرا ، فيما أحكيه وأرويه ؟

انه يتوجه الى الكبار يريد أن يجتذب أنظارهم ويرضيهم ، مدركا تمام الادراك أن الأطفال لا يعنيهم كثيرا ما يقوله . وقد يكون «اندرولانج» مصيبا فى قوله (ان هؤلاء الذين يريدون أن يدخلوا عالم الحكاية الشعبية والخرافية لابد وأن يمتلكوا قلب طفل) ، اذ أن ذلك لابد منه فى كل حكايات المغامرات .. لكن التواضع والبراءة لا يتحتم معهما الرضا كل الرضا عما يجرى من أحداث فى هذه القصص ، اذ كثيرا ما يحاول الكبار أن يتجهوا ناحية الرحمة على حساب العدل ، بينما يرفض الأطفال ذلك ، ايمانا منهم – كقلوب طيبة – بأنه لا تسامح مطلقا فى أمور العدالة ، ويجب ألا تأخذنا بالخارجين عليها أية شفقة .. لكن الكثيرين يقدمون هذه الأعمال التى ترضى الكبار لكى يقدموها بدورهم الى الأطفال ، ولكى يشتروها

من أجلهم ، ومما لا شك فيه أن الكبار هم الذين صنفوا الحكايات الشعبية على أنها تنتمى الى عالم الأطفال ، وهم الذين حاولوا تحبيبها لهم .

والحقيقة أنه يجدر بنا أن نلحظ أن الأطفال وهم يكبرون يجب ألا تكبر معهم سيئاتهم : هذه الرحلة يجب أن يقطعوها دون أن يفقدوا البراءة والقدرة على الاندهاش ، ودون أن يبسط الخوف أجنحته عليهم ، والرحلة وصولا الى المراهقة والشباب يجب أن تكون حافلة بكل ما يثرى عقولهم ووجدانهم ، ولا نظن أن الحكايات الشعبية المليئة بالخزعبلات قادرة على أن تصنع هذا ، كما يرى تولكين .. وهو يرى أن الكبار يكتشفون أبعادها أكثر مما يفعل الأطفال ، فضلا عن تأثرهم بها ، ومعايشتهم لها .. أما الصغار فيجدر بهم أن يقرأوا أعمالا كبيرة ، طويلة ، فحكاياتهم وقصصهم لابد وأن تكون مثل ثيابهم تسمح لهم بالنمو .

ماذا نرى فى آراء تولكين ورافضى الحكاية الشعبية للأطفال ؟

ونحن نرى أن الأطفال بشر ، فقط هم فى طريقهم للنضج ، ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم ، فاذا ما تطابقت مع الحكاية ، فلماذا نحرمهم منها ؟ ثم من قال انها كاللبن لطفل الحضانة والرياض ؟! .. هى مجرد لون من ألوان « التغذية » العقلية والوجدانية ، ان تقبلها الطفل كان بها ، واذا عافتها نفسه ، فليس من الضرورى أن نغصبه عليها ... ومن ملاحظتنا نجد أن الأغلبية ترتضيها ، بل وتحبها وليس ذلك لأن الكبار انصرفوا عنها ، اذ أن هذا ليس بصحيح ، ولعل الاقبال على ألف ليلة والسير الشعبية ـ قراءة فى الكتب ، وسماعا من الاذاعة ومشاهدة خلال التليفزيون ـ تؤكد أن الكبار ما زالوا يتعلقون بهذه الحكايات ، ويطربون لها ويستمتعون بها ، ولعلهم لا يريدون أن يستأثروا بهذه المتعة ، ولا يرغبون فى أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم فى أطباق جديدة ، ملونة ، شهية .. وهذه الأعمال فى تلك المرحلة العمرية تثير الخيال ، وتوسع



الآفاق ، وتنير العقول .. ان أذهانهم بالوناث تكبر بالخيال لتستوعب المعرفة فيما بعد .

ولقد انقرضت المربيات ، وكذلك العجائز الذين كانوا يحكون للصغار هذه الحكايات ، واستعاض الأطفال عنهم بالتليفزيون والاذاعة ، والمجلة ، والكتاب ، والمادة الشعبية المقدمة من خلال هذه الأجهزة الحديثة ـ التى قد يتناقض وجودها ذاته مع خرافات الحكاية الشعبية ـ الا أننا نلحظ ان تلك الحكايات اضافة كبيرة وجاذبة للطفل عبر هذه الاجهزة .. وليس ذلك لغياب الروح النقدية عند الطفل ، فهو ناقد شديد الحساسية ، وهو يعبر عن الرضا على الشىء بالاقبال عليه ، ويعبر عن رفضه له بالانصراف عنه ، وما هو بحاجة الى أن يكتب مقالا نقديا ليؤكد به أنه « ناقد » ولديه نظرياته ومعاييره ومقاييسه .

والكبار ـ حتى فى محاولة الفرض ـ قد يجدون الكثير يريدون أن يصلوا به الى الأطفال مثل المواد التعليمية ، والوعظية ، والآباء يعرفون أن هذه احتياجات ، لكنهم اذا لم يراعوا الميول والرغبات انصرف عنهم الأطفال ... والحكاية الشعبية فى تقديرنا ضفيرة طيبة من الرغبة والاحتياج : فهى ممتعة ومثيرة ، وهى فى ذات الوقت ضرورة لصقل وجدانهم ، وتفتيح عقولهم ، والكشف عن جوانب عدة من الحياة التى نحياها .

ويبدو أن تولكين مفتون بالتشبيهات التى قد تكون ممتعة ، لكنها فى الوقت نفسه قد لاتكون مقنعة .. لقد شبه الحكايات الشعبية بلبن

الأطفال ، ثم شبهها بالأشياء القديمة التى تترك فيعبثون بها ، ووجد تماثلا بينهــا وبين القطع الفنية المكسورة ،وأخيرا يريد قصصهمفضفاضة واسعة - كالثياب - لتسمح لهم بالنمو ‥ قد نتفق معه فى بعض أفكاره ، ولكن : من قال أن الأطفال سريعو التصديق ؟ لماذا يسألون اذن : هل حصلت هذه الحكاية ؟ • أما عن خروجهــم من الحكاية بعد سـماعها أو مشاهدتهــــا أو قراءتها فهو أمر طبيعى ، وهم ليسوا مطالبين بأن يبقوا معها أبد الدهر ، هى تترك لديهـــم انطباعات - سواء كانت عملا شعبيا أو مؤلفا - يبقى بعض الوقت : قد يطول إذا اندمجوا فى القصة وتأثروا بها تأثرا شديدا ، والا فأنهـم ينفضونها عنهم ، ويواصلون حياتهم المعتادة ، وربما عادوا للحكاية أو أبطالها بين حين وآخر، لسبب أو لآخـر ، لكن ذلك لا يعنى أنهـــا ستترسب بالكامل فى عقولهم ووجداناتهم •

واذا كان الأطفـــال يخلطون بين الحقيقـة والخيال ، فذلك - أيضا - أمر يحدث مع الحكاية الشعبية ومع غيرها ‥ ونفس الشيء ينطبق على التعميم فيما يتعلق بالأطفـــال ، والفروق البيئية والفردية بينهم ‥ ولسنا ندرى لماذا جعل نفسه نموذجا لما يحبه الأطفال أو لايحبونه فمن الواضح أنه كان ذا مزاج خاص به ، ولا يمكن تعميمه •

وبعد •••

ان مقالا ، أو دراسة ، أو بحثا لا يمكن بأي حال أن يحســم بالكامل هذه القضية : هــل الحكايات الشعبية صالحة للكبار فقط ، أم للكبار والأطفال معـــا ؟ هل هى حقا تنتمى الى عالم الطفولة ، وهل تمثل بصدق طفولة الانسان ، لذلك هى صالحة للأطفال ؟

الآراء تختلف وتتباين ، ولابد وأن نســتمع اليها ‥ وقد رددت على د. كارلا بوازييــه بأننا لم نكتف بالحكاية الشـعبية ، واعـــادة صياغتها ، بل ان فاروق خورشـيد اتخذ من شخصية سيف بن ذى يزن بطلا لعمل مؤلف بالكامل ، كما اننا فى بعض الأحيان قد قدمنا أعمالا فيها مواجهــة لهذا التراث ورد عليــه ، وان شرقنـــا يؤمن ، وسـيظل يؤمن بالحكاية الشعبية مادة وزادا للكبار والأطفال على السواء •

•••

ترى ، هل من راغب فى أن يدلى بدلوه فى هذه القضية ‥ قضـــية الطفولة والقصـــص الشعبى ؟! ‥ هذه دعوة الى أصحاب الأقلام لكى يسهموا معنا فى بحث الموضوع من كافـة جوانبه •





ليالى الصعيد الملاح



توفيق حنا

نصوص غنائية فى فرح ريفى صعيدى

كنت فى الصعيد •• فى محافظة سوهاج •• قضيت أربع سنوات أعمل ناظرا فى مدارسها الاعدادية •• عملت فى قرية شندويل البلد (هناك بلدة بجوارها تدعى جزيرة شندويل) ثم فى مركز طما •• وأخيرا فى مدينة سوهاج •• وكانت هذه السنوات (١٩٦٠ - ١٩٦٤) من أجمل السنوات فى حياتى العملية •• ومن أنشطها أيضا •

فى شندويل التى أحمل لها ذكريات لا تنسى سكنت القرية وكنت أعيش فيها كأحد أبنائها •• وكنت أول من أدخل بنات شندويل وما جاورها من القرى والنجوع فى مدرستى الاعدادية وكلفت زميلى وصديقى الشيخ زكريا أن يكتب على يافطة المدرسة بخطه الجميل الأنيق « مدرسة شندويل الاعدادية المشتركة » •

•• بدأت بأربع بنات (١٩٦١) •• وعندما زرت قرية شندويل عام ١٩٧٥ وجدت عدد البنات قد تضاعف عشرات المرات ، وجاوز مائتى بنت •• ومن بين المدرسين وجدت مدرستين •• ولعل هذا - من وجهة نظرى - أسعد انجازاتى التى عبرت بها عن حبى لهذا البلد •• الطيب الأمين ، وحماسى لتعليم المرأة الصعيدية •

وكان من عادتى أن أكلف تلاميذى بأن يسجلوا لى بعض النصوص من قراهم ونجوعهم وكفورهم ••

وذات يوم أحضر لى شافعى اسماعيل من تلاميذ السنة الأولى الاعدادية وكان فى الثالثة عشرة (١٩٦١) هذه النصوص التى جمعها من قريته « نجع هلال » [وشندويل تبعد بضع كيلو مترات من مدينة سوهاج] •• وهى نصوص الفرح (الزواج أو الزفاف) فى نجع هلال وفيما جاوره من بلدان صغيرة أخرى •• وفى الصعيد يطلقون على المآتم كلمة « الواجب » مقابل الفرح التى هى كلمة معروفة فى اللغة الشعبية المصرية •

• • •

● ● ● ليلة كتب الكتاب (عقد الزواج) ·

كورس الفتيات يردد هذه الأغنية فى بيت العريس :

ياسلام ياسلام ياسلام ياقاضى الغرام

ياسلام لو شوفتو عينى ياسلام خضرة وعسلية

ياسلام ماتقعد جنبى ياسلام ساعتين وشوية

ياسلام او شوفتو راسى ياسلام بالحَرْدَه (١) الصافى

ياسلام ماتقول لناسى ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام لو شوفتو شعرى ياسلام مَرْصوف على ضهرى

ياسلام ماتقول لأهلى ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام لو شوفتو ايدى ياسلام بيضه وعسليه

ياسلام ماتقبّض ميه ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام ياسلام ياسلام ياقاضى الغرام

● ● ● ليلة الحنة ·

فى بيت العروس ·· فى جو الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول وبمصاحبة الزغاريد يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ·· على هيئة حوار بين أم وابنتها :

عيّانه يامه . . . اسمالله يابنتى

خطيى بره . .. انشالله يابنتى

جابلى السرير باربع عجلات (٢)

جابلى الدولاب باربع مرايات

جابلى اللحاف وردات وردات

جابلى المخدة جنيهات جنيهات

عيانه يامه . . . اسمالله يابنتى

خطيى بره . . . انشالله يابنتى

جوزى إجوز على أربعه (٣)

أول واحده جابت بنت

وتانى واحدة جابت بنت

(١) منديل الراس على شكل مثلث ·

(٢) احضر لى ·

(٣) عدد الزوجات جميعا اربع زوجات ·

وقالت واحدة جابت بنت

وأنا الفتوة (٤) اللى جبت الولد

جوزى اجوز على أربعه

ساعة الأكل ناكل طحينيه

ساعة الشرب نشرب قهوجيه (٥)

ساعة النوم ندخل ناموسيه

عيانه يامه . . . اسمالله يابنتى

خطيى بره . . . انشالله يابنتى

●●● وفى نهاية ليلة الحنة ، توضع الحنة فى صينية وحول الحنة ست شمعات ·· ويحمل هذه الصينية رجل عبد ·· يطوف بها وهو يغنى:

الحنة ياحنة ·· والليلة رايحين نتحنا

●●● ليلة الدخلة ·· ليلة الفرح

وتكون هذه الليلة يوم الأحد أو يوم الخميس ·

بعد تناول العشاء يأخذ أهل العريس العروس ويضعونها على فرس ·· ويزفونها فى القرية ·· وفى مقدمة الزفة يردد المداحون مدائحهم (لم يسجلها شافعى اسماعيل) ثم تصل الزفة بيت العريس ·· ·· وهناك تجلس العروس على الكرسى الذى أعد لها ·· ويذهب الرجال الى الجامع للصلاة ثم يعودون مع العريس الى البيت ·· ·· ثم تتم الدخلة ·· وينفض الفرح وينصرف الجميع الى بيوتهم [وعلى رأى المثل ، العروسة للعريس والجرى للمتاعيس] ·

وفى هذه الليلة ·· ليلة الدخلة يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ، وفى أثناء الغناء يرش الملح من فوق البيوت ·

تحت النخله العلاليه (٦) فات ولا صبّح علىّ

حط إيده على القميص قلت له اسكت ياعريس

دا أبويا معاون بوليس وان حدّتك (٧) يصعب (٨) على

حط ايده على الكردان قلت له اسكت ياعثمان

دا ابويا قاضى الاسلام وان حدّتك يصعب على

---

(٤) الفتوة التى تمكنت أن تهب زوجها ولدا ·· والفتوة هو الرجل الشجاع القوى ·· وهو الفارس ·· والفتوة عندما ينحط فى سلوكه يصبح بلطجى ·· فتوة بلا قيم ·

(٥) قهوة ·· ولعل الكلمة من باب الدلال والدلع عند هذه الزوجة العزيزة المعززة ·

(٦) العالية ·

(٧) ان حدثك وقال لك قولا ثقيلا ·

(٨) صعب على أن احتمل ·

حط ايده على الحلق قلت له اسكت ياولد

دا أبويا قاضى البلد وان حدتك يصعب على

ثم يردد كورس الفتيات هذه الأغنية مع الملح الذى ترشه الجارات من فوق البيوت ·· منعا للحسد ·· وحماية للعريس أيضا :

الحارس الله . . والصلاة على النبى

يحرسك ياعريسنا من عيون الناس

الحارس الله . . . والصلاة على النبى

● ● ● فى الصباحية يردد أصدقاء العريس هذا الموال الحزين ·· وفى حياة القرية المصرية يرتبط الحزن بالفرح وكأنهما وجهان لعملة واحدة ·· ولعل عبارة « اللهم اجعله خير » التى يرددها الانسان المصرى فى قمة فرحه تؤكد وتسجل هذه العلاقة وهذا الارتباط :

ياخسارة الورد لما ينقطف يرموه (٩)

أبو اسم غالى كل الملوك كرهوه

قالوا عليه دا نشف وتغير حواليه

إلا غزال زين صغير السن ورموه

الفم خاتم دهب على القد مايدراش (١٠)

النهد رمان من فوق الزنود وخدوه

ودوه (١١) لجدع مايفهمش بصفة العرض

ياخسارة الورد لما ينقطف يرموه

ونستمع أيضا لهذا الموال فى نهاية ليلة الفرح :

قاضى الغـرام اشتكى البرسيم لحموله

واللى معاه مال كل الناس تحاميله (١٢)

واللى بلا مال ، الجاسة عليه مالت :

ونجيب منين ناس للغلبان تحاميله :

● ● ●

---

(٩) يقطف .

(١٠) لا يدرى .

(١١) حملوه ·· أحضروه .

(١٢) تدافع عنه وتحميه .

وهذا الموال يردده أحد أصدقاء العريس :

على عليوه بنالى فى الجبل أخصاص (١٣)
بده (١٤) يحوش (١٥) الهوا ، ميته (١٦) الهوا ينحاش
والرمل لم ينفتل والشوك لم ينداس
والعبد لم ينشرى إلا بست اكياس
ياصفحتين فى طبق ، ياوردتين فى كاس
يسلمك ياعريس من عيون الناس

وأخيرا فى الصباحية يردد كورس الفتيات هذه الأغنية :

على الحاج ناجى ياوله على الحاج ناجى
فصللى الجزمة ياوله والكعب عــاجى
على الحاج مهنى ياوله على الحاج مهنى
فصللى الجزمة ياوله والكعب بنى
على الحاج قناوى ياوله على الحاج قناوى
فصللى الجزمه ياوله والكعب هاوى (١٧)
على الحاج على ياوله على الحاج على
فصللى الجزمة ياوله والكعب عالى
على العجلاتو (١٨) ياوله على العجلاتو
نفض سريرك ياوله العروسة جاتو (١٩)
على الزراعيه ياوله على الزراعيه
نفض سريرك ياوله العروسة جايه

وسجل لى شافعى اسماعيل هذه المواويل وكلها تدور حول شكوى الزمان وتقلب الأيام .. وحول البين والفراق وغدر الأصحاب .

١ – زهزهت (٢٠) يازمان ، وذليت (٢١) ناس على الدنيا

---

(١٣) خص .. بيت مغلق .
(١٤) غرضه .. رغبته .
(١٥) يمنع .
(١٦) ميته تعنى متى .
(١٧) عكس العالى .
(١٨) بالعجل كما نقول اى بسرعة .
(١٩) جاءت اليه .
(٢٠) أصبحت يا زمان قادرا على كل شيء .. متمكنا سعيدا .
(٢١) ذليت .. من الاذلال .. والذل .

من بعد لبس البنشات (٢٢) ، لبست الخيش على الدنيا
حتى أخويا ابن والدى عزل عنى وخد له ركن فى الدنيا
وأنا حلفت يمينين (٢٣) ماأعاشر حد على الدنيا

٢ — البين (٢٤) قاللى اسمك ايه
أنا قلت له راضى
قاللى ايش بلاك بالمحبه ياراضى
أنا قلت له لم راضى
شفت البين جابلى بلاوى زيّد أمراضى
جابلى القلب حتى القلب بى لم راضى

٣ — البين قاللى اسمك ايه ؟
أنا قلت له مرعى
قاللى مال حشيشلك مقرطف
أنا قلت له مرعى
ماتقومى ياساقيه دورى
ماتقوم ياعجل انعى
من يوم ماغابو الحبايب مانشف دمعى

٤ — ان دار عليك الزمان ياابن الكرام واطى (٢٥)
وعز نفسك ، ولاتمشى مع الواطى (٢٦)

---

(٢٢) الملابس الفاخرة ٠

(٢٣) مثنى يمين ٠٠ قسم ٠

(٢٤) البين هو الفراق ويرتبط الغراب وصوته بالفراق والخراب ٠

(٢٥) واطى تعنى الانحناء حتى تفوت العاصفة ٠٠ ودورة الحظ والبخت ٠٠ ونحن نذكر أغنية سيد درويش :

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا
لازم نطاطى نطاطى نطاطى

ولكن الشاعر فى هذا الموال يقصد حكمة أخرى عكس ما يقصده سيد درويش ٠٠ انه يعنى بالمعنى الرواقى ٠٠ « ان لم يكن ما نريد فأرد ما يكون » ٠

(٢٦) الخسيس ٠٠ الدون ٠ وكلمة دون تعنى دون المستوى الأخلاقى المطلوب فى الانسان السوى السليم ٠



و ان سبلك (٢٧) الأنادل ماتردش عليه واطى (٢٨)
تنام مبسوط . بإذن الله تغلبهم
واللى انت تغلبهم لو كانو عدادك ميه (٢٩)
بيت الحرام شبلك من دون البيوت واطى (٣٠)

٥ — أنا فى جرح ياطبيب ينتر الدود بمطالع (٣١)
(٣٢) وآدى أعز الأحباب شى داخل وشى طالع
وآديك حتر ش الدوا ياطبيب وآديك طالع . . .
وإن قابلوك العوازل على الصفين
قوللهم طيب بخير
ويكره الأكاده (٣٣) على الخشب طالع . . .

---

(٢٧) اهانك .. شتمك .
(٢٨) وكأنك لم تسمع .
(٢٩) مائة .
(٣٠) دنىء ومنحط .. والعكس سامى وعالى .
(٣١) بكثرة .
(٣٢) هـا هـو .
(٣٣) مع هذا ..

٦ – مر الطبيب بالبرهم (٣٤) ولا ادانى (٣٥)
ذليت نفسى لأقل الناس ماادانى
دانى عفوف نفسى . . . ولا ادّانى (٣٦)
النفس نفسى وأنا أقدر أعففها (٣٧)
واصحن الصبر فى كفى واسففها (٣٨)
وأوهب الروح الى خلقها ولا ادانى (٣٩)

٧ – يازارع الورد ازرع لى معاك ورده
دا والله إن خضر الورد
ليبقالى فى الكروم ورده
وآدى الورد قهار لبسنى تياب النار (٤٠)
وأصبحت محتار بين حسنه وبين ورده

٨ – عبقول (٤١) ليه يامصر على حلفا حلفتينى
هو بلك شوكى على حلفا حلفتينى
آدى أول من الظلم ياناس
يبيعوا ويشتروا فينا
وآدى تالت من الظلم
أشد من فى الطابور يشكى ويقول غلبان
عباس باشا واقف علينا عسكرى بديدبان
خايفين نموتو غرابا ولايدروش أهالينا

٩ – يعنى يامصر تحنى علينا بالرجوع فيكى
وحياة الحسن والحسين اللى اتنشوا فيكى
خايفين نموتو غرابا ولانندّفن فيكى

١٠– خصمى لبس تاج ، وأنا محتاج مش لاقى
وفتّللى حبلين ستين باع مش لاقى

---

(٣٤) الدواء .
(٣٥) لم يعطنى شيئا من الدواء .
(٣٦) لا أصير دنيئا ..
(٣٧) اجعلها عفيفة .
(٣٨) أجمل الصبر مثل السفوف وأقدمه لنفسى حتى أجعلها صابرة .
(٣٩) ولا أصبح ذليلا حتى لو أدى بى الأمر الى الانتحار .
(٤٠) أثواب .

والزهر (٤١) نزل تحت ، حتى البخت مش لاقى
أنا كنت مبسوط وفى حال الأصول ياعم
النذل دخل الجنينة وبياكل عنب وبرقوق
والسبع مربوط ، حتى القوت مش لاقى

١١- ياصاحبى ان بعتنى خللى التمن غـالى
وغالىّ سعرى ، وخلليلى الشرف غالى
دانا عبد الأسياد ومتربى على الغـــالى
لايوم هانونى وخللونى على كيفى
مثل سمعناه من اللى قبلنا قالوه. . . .
بلدك تعزك كما قـالوا الوطن غـالى

١٢- شوف الزمان اللى لوع (٤٢) اللى عززوه أهله
وصرّ له الغلب فى المنديل واداهله
بعد ماكان يقعد فى وسط المجالس وكل الناس تندهله
زعق عليه غراب البين شتت لمته (٤٣)
واصبح غريب الديار ولا حـد يندهله

١٣- طبيب الاجراح داوى كل الجــروح
ومفيش غير جرحى أنا اللى فاضل
وحط ايده على خدى وقاللى روح ياقتيل الملاحه
مالكش دوا عندى فاضل

١٤- جملى برك على الرميله أنا قلت له قوم حصل (٤٤)
قاللى دانا مكوى على الجنبين ومحصل (٤٥)
بعد ماكنا نلبس شاه سندسى ، ومفصل
صبحتنا ياابين بنلم الدلاديل (٤٦) ونوصل

---

(٤١) ع ب حرفان يفيدان استمرار الزمن .. وتكراره .. انا أقول دائما .. وهذا الموال عن الغربة والاغتراب .. وعذاب البعد عن الوطن .

(٤١) البخت .. الحظ .

(٤٢) سن اللوعة .. والعذاب ..

(٤٣) الجماعة .. جماعة الأصدقاء والأصحاب .

(٤٤) لكى يلحق بالركب .. أو لكى يواصل الطريق .

(٤٥) ممتلىء جسمه بالألم .

(٤٦) بقايا القماش بعد التفصيل .

١٥- الناس فيها جرح ياطبيب وأنا فى ميه معدوده
أنا قلت له أمانه ياطبيب ريح على الكنبه قبليك
ياما كم ياطبيب طباباه قبلت تجيب الدوا قبليك (٤٧)
حصلاه (٤٨) ياطبيب يكون رب العباد قبليك
آدى الطبيب صرخ وقاللى
ياابن الناس حلاّية روح بس الأيام معدودة

١٦- عبقول ياقلب فضلك (٤٩) من اللى عشرته تقطع (٥٠)
انت تحبه ياقلب ، لكن هو من وراك يقطع
والله ان كسيت الردى (٥١) من الحرير مقطع
ياك الكلام فى تخين الصدغ (٥٢) عما يقطع

١٧- أنا كنت جمال فى مكه وأشيل فيها
قابلنى تلاته ، والتلاته بنات
قلتلهم بنات مين يابنته
قالو بنات الخواجا اللى مات
حلفت لأبيع جملى وامشى مع البنات
وان قابلنى شريكى
لاقولله ضَربّه الجرب (٥٣) وآهو مات

نصوص من محافظة قنــا

ومن قنا هذه المواويل

فى عام ١٩٥٥ / ١٩٥٦ كنت فى مدرسة قنا الثانوية مدرسا للغة الفرنسية ٠٠ وكلفت تلاميذى أن يجمعوا لى من قراهم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية من حواديت ومواويل ومفردات أيضا ٠٠ واستجاب البعض لدعوتى ٠٠ وأذكر بينهم محمد سلامة آدم (د ٠ محمد سلامة آدم) والشاعر الراحل أمل دنقل الذى قدم لى فيما أذكر بعض مفردات قريته (القلعة) ٠٠ ولا أدرى أين هذه الصفحة الآن ٠٠ كان هدفى الأول (بعيدا

---

(٤٧) قبلك ٠
(٤٨) هل من الممكن ٠٠ ربما ٠
(٤٩) أترك ٠٠
(٥٠) تقطع الود ٠٠ والمحبة ٠
(٥١) الانسان الدنىء ٠٠ الخسيس ٠
(٥٢) تخين الصدغ يعنى الغبى ٠٠ والبليد ٠٠ وعديم الاحساس ٠
(٥٣) اصابه مرض الجرب حتى مات ٠

عن النشر) أن أدفع تلاميذى الى معايشـــة وطنهم الصغير لتعميق انتمائهم لوطنهم الكبير .. مصر .. وأنا أقلب فى أوراقى القديمة عثرت على بعـض هـذه المواويل ولا أذكر جامعها .. الآن ..

● ● ●

١ - صبح الصباح الجديد وأنا على المورده (٥٤) بدرى
كل البدوره (٥٥) وردت وأنا خلى لم ورد بدرى
أسألك يارب ياللى ع العباد ستار
تلم شملى وتجمعنى على بدرى (٥٦)

٢ - دى بنت مين ياعرب م القصور طلت (٥٧)
شبكت قلبى (٥٨) ولسه العين ماتملت
لاروح لابوها واقولله
بنت الكرام ذلت
إذا كنت ذليت يابه
خدونى البحر وارمونى
ودككوا (٥٩) النبل فى جسدى وفى عيونى

٣ - يابيض البيض ياللى قميصك من الصابون مدعوك
نصبوا الفرح قدام بابك بيوم مادعوك (٦٠)
لو كنت ع البال كانو جو (٦١) لغاية البيت ودعوك
لكن انت موش ع البال طمن خاطرك وارتاح
وإنتش (٦٢) رغيفك بدمه وسيبك من التفاح
يابو عيون سود ياللى عينيك من البكا وجعوك

---

(٥٤) المورده حيث تملاء الفتيات والنساء جرارهن بالماء .
(٥٥) البدور جمع بدر .. الفتيات الجميلات .
(٥٦) حبيبتى التى تشبه البدر .
(٥٧) نظرت .. واطلت من نافذة القصر .
(٥٨) تصغير قلب .
(٥٩) اغرزوا السهام .
(٦٠) من الدعوة ..
(٦١) حضروا .
(٦٢) أخطف ..

٤ — وإن هفنى الشوق ياجميل أبعت لك سلام مع مين
وأنا رحت للحبيب لقيته يتقلب شمال ويمين
جابو له الدوا قال جايبين الدوا لمين
حطوا الدوا فى علابه (٦٣) ورجعوه لصحابه
ايش (٦٤) يعمل الدوا للى مفارق أصحابه

٥ — جملى برك فى الطريق والكل يراعيلى (٦٥)
أنا كنت فى لمه وكل الناس تراعيلى (٦٦)
وقف عزولى أمامى ياناس يراعيلى
نده على غراب البين وشحتر (٦٧) لتى
وفضلت أقول ياقليل الأصل أمانة ياأعمى تراعيلى

٦ — الخسيس قال للأصيل تعالى عندنا خدام
تاكل وتشرب وتبقى من جملة الخدام
زعق الأصيل وقال
لاطلع الجبل تاكلنى الديبه (٦٨) والغربان
ولا يقولو الأصيل عند الخسيس خدام

٧ — ليه يازمان خليتنى على دار العزول واقف
مده طويله ، شحات ، ماسك العصا ، واقف
وابن الهفيه (٦٩) يكلمنى بكلام واقف
مَحَسِّسْشْ الرديه عملت معايا دور
وقعت من سابع دور ملقتليش حبيب واقف

٨ — عجبى على جوز غزلان على القنا جـ ارى
وجههم صلب مبروم .. يشبهو بنات الروم (٧٠)
وكيف أنا أموت محروم وبيت الحبيب جارى

● ● ●

(٦٣) علب ..
(٦٤) ماذا .. أى شىء .
(٦٥) ينظر الى .. ويرانى .
(٦٦) ترعانى .. وتهتم بى ..
(٦٧) شحتر .. بعثر .. شتت .
(٦٨) الذئاب .
(٦٩) قليلة الأصل .
(٧٠) كانت العائلات الايطالية منتشرة فى مصر منذ عشرات السنين ومن الأسماء التى كانت شائعة فى العائلات القبطية اسم « سنيوره » التى تعنى فتاة باللغة الايطالية .

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية للتراجيديا الإغريقية

د. أحمد عتمان

يفوت الكثير من الباحثين أن شعراء المسرح الاغريقي التراجيدي قد استمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم ومؤلفات أخرى سبقتهم وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس .

اذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس فيما عدا « الفرس » على الأسطورة . والنبع الأسطورى المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا ـ كما سنرى ـ هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التى جاءت قصة أوديب ضمنها . من هذه الملاحم استقى ايسخولوس موضوعات نصف مسرحياته وله أربع مسرحيات مأخوذة من « الالياذة » وثلاثة من « الأوديسيا » . وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو المرتبة الثانية . ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطى معظم التراث الأسطورى فهى متنوعة ، بل ان بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطى »

Glaukos Pontios تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة اكتشفها الشاعر نفسه عن طريق البحث والتقصى ومعايشة صيادى هذه المنطقة «١» .

ونظرة واحدة الى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية (٢) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة فى هذا الشاعر ، أى ان مسرحياته ليست سوى « فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة » (٣) . بيد أن آراء الدارسين فى معنى هذه العبارة متباعدة . فمن قائل انها تعنى الروح العامة لمسرح ايسخولوس كانعكاس للعظمة البطولية الهومرية ، الى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات ايسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما لاحظنا . ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شىء آخر وأنها لاتعنى هوميروس وحده ـ حيث لم يأخذ منه ايسخولوس سوى سبع مسرحيات ـ وانما تعنى أيضا الحلقة الملحمية ـ والتى غالبا ما كانت تنسب الى هوميروس لدى القدامى .

ولعل القارىء الحصيف يستطيع أن يستخلص المزيد من الحقائق والمعلومات حول مسرح أيسخولوس وعلاقته بالتراث الشعبى لو أمعن النظر فى القائمة التالية .

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس

الموجودة (★) والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى		عنـــوان المسرحية	
القبرصيـة	Kypria	افيجينيـا	Iphigeneia
		الميسيون	Mysoi
		بالاميديس	Palamedes
		تيليفوس	Telephos
الاليـاذة	Ilias	حمام هيكتور أو الفريجيون	Hektoros lytra e Phryges
		يوربا أوكاريس	Europe e kares
		الميرميدونيون	Myrimdones
		عرائس البحر (بنات نيريوس)	Nereides
الأثيوبية	Aithiopis	الطراقيات	Thressai
		ممنون	Memnon
		التحكيم فى الأسلحة	Hoplon krisis
		نساء سلاميس	Salaminiai
		بسيخوستاسيا (النشور ؟)	Psychostasia
الالياذة الصغيرة	Mikra Ilias	أهل ليمنوس	Lemnioi
		فيلوكتيتيس	Philoktetes
ملاحـم العودة	Nostoi	ثلاثية الأوريستيا وهى :	Oresteia :
		١ ـ أجا ممنون ★	1) Agamemnon
		٢ ـ حاملات القرابين ★	2) Choephoroi
		٣ ـ الصافحات (ربات الصفح) ★	3) Eumentides
		بروتيوس الساتيرى	Proteus Satyrikos
الأوديسيا	Odysseia	كيركى الساتيرية	Kirke Satyrike
		أوستولوجوى (عظام البطل ؟)	Ostologoi
		بينيلوبى	Penelope
تيليجونيا	Telegonia	مرشدوا الأرواح	Psychagogoi
الأوديبية	Oidipodeia	لايوس	Laios
		أوديب	Oidepous
		الهولة الساتيرية (أبو الهول الساتيرى)	Sphinx Satyrike
الطيبيـة	Thebais	الأرجيون	Argeioi
		أهل اليوسيس	Eleusinioi
		السبعة ضد طيبة ★	hepta epi Thebas

(★) المسرحيات التى وضعت أمامها نجمة ★ هى التى وصلت الينا سليمة .

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية
الخلفـــاء Epigonoi	الخلفـــاء Epigonoi
الدانائية Danais	المصريون Aigyptoi بنات داناؤوس Danaides المستجيرات(*) Hiketides
معركة المردة (التيتانيس) Titanomachia	بروميثيوس سارق النار Prometheus Pyrophoros بروميثيوس مقيدا (*) Prometheus Desmotes بروميثيوس طليقا Prometheus luomenos بروميثيوس الساتيرى محترقا Prometheus Lyrkaeus Satyrikos
أسطورة ديونيسوس	الباكخيات Bakchai تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (أى باكخوس) Bassatides مربيات ديونيسوس Dionysou Trophoi الايدونيون (الطراقيون) Edonoi ليكورجوس الساتيرى Lykourgos Satyrikos الشبان الصغار Negniskoi اكسانترياى (؟) Xantriai بنثيوس Pentheus سيميلى أو حاملات الماء Semele e Hydrophoroi
أسطورة السفينة أرجو	أثاماس Athamas أرجو أو المجدف Argo e Kopastes كابيروى Kabeiroi هيبسيبيلى Hypsipple فينيوس Phineus
أساطير أرجوس	أميمونى الساتيرية Amymone satyrike بوليد يكتيس Polydektes فور كيديس Phorkides
أسطورة هرقل	الكمينى Alkmene أبناء هرقل Herakleidai
من التاريخ المعاصر (٤)	الفرس(*) Persai

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية	
مصادر متفرقة	أيتايای	Aitaiai
	اتالانتی	Atalante
	جلاوكوس البونطى	Glaukos Pontios
	جلاوكوس فى بوتنياى (بويوتيا)	Blaukos Potnieus
	بنات هيليوس	Heliades
	اكسيون	Ixion
	كاالليستو	Kallisto
	كيركيون الساتيرى	Kerkyon Satyrikos
	نيميـا	Nemea
	نيوبى	Niobe
	بيرمايسبيديس (؟)	Permaibides
	سيسيفوس الهارب الساتيرى	Sisyphos drapetes satyrikos
	سيسيفوس يدحرج الصخرة	Sisyphos Petroky listes
	ابن رامى القوس (؟)	Toxotides
	(غير مؤكدة)	Oreithyia
مصادر متفرقة	ديكتيولكوى (الصيادون ؟)	Diktyoulkoi
	صانعو الأسرة	Thalamopoioi
	المتفرجون أو أهل البرزخ اسثموس	Theoroi e Isthmiastai
	الكاهنـات	Hiereiai
	كيريكس الساتيروى	Kerykes satyroi
	الكريتيات	Kressai
	الأسد الساتيرى	Leon Satyrikos
	طلائع الموكب	Propompoi
	الفريجيون	Phrygioi

وتعزى الى سوفوكليس ما بين ١٠٤ الى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة (٥) سوى سبع مسرحيات فقط ٠

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحيـــة من مسرحيات ســـوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحـــم الطروادية والطيبية ٠ وبذلك يسير سوفوكليس على الدرب نفسه الذى أتبعه أيسخولوس ٠ ويكاد سوفوكليس أن يكون قـد أهمـل أسطورة ديونيسوس مع أنها المنبع الأصلى للدراما وهى التى استقى منها ايسخولوس بعض مسرحياته ٠ وشق سوفوكليس طريقـه الخاص حين احتفى احتفـاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التى عاش بها أى اتيكا بصفة عامة فى حين لم يفعل ذلك أيسخولوس اذ أهمل الأساطير التى تدور حول ثيسيوس وفايدرا وايون وتيريوس وبروكريس على سبيل المثـــال ٠ ونهل ســوفوكليس موضــوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة ارجوس مثل مغامرات بيرســيوس والعداوة القاتلة بين اتريوس وثيستيس وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو ٠ واذا عقدنا مقارنة بين ايسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى ٠ لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وكل تلك الأساطير هى التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيســخولوس ٠ حقـا ان بعض مسرحيات سوفوكليس مثل « نيوبى » و « ثاميراس » و « تريبتوليموس » تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى انتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير ايسخولوس ٠ ←

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس

الموجـــودة (★) والمفقـــودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنـــوان المسرحية	
القبرصية Kypria	ألكساندروس	Alexandros
	حشد الآخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية)	Achaion syllogos e syndephoi satyroi
	عشاق أخيلليوس (ساتيريه ؛	Achilleos Erastai satyroi
	المطالبة بعودة هيلين	Helenes Apaitesis
	زواج هيليني (ساتيرية)	Helenes Gamos satyrikos
	افيجينيا	Iphigeneia
	التحكيم (ساتيرية)	Kaisis satyrike
	الميسيون	Mysoi
	ناوبليوس مبحرا	Nauplios kotapleon
	أوديسيوس مجنونا	Odysseus mainomenos
	بالاميديس	Palamedes
	الرعـــاة	Poimenes
	أهل سكيروس	Skyrioi
	تيليفوس (ساتيرية)	Telephos Satyrikos
	ترويلوس (الطروادى الصغير)	Troilos
الاليـــاذة Illias	الفريجيون	Phryges
الاثيوبية Aithiopis	الأثيوبيون أو ممنون	Atreus e Mykenaiai
الالياذة الصغيرة Mikra Illias	أياس حامل السوط	Aias mastigophoros
	الدولوبيس (شعب فى تساليا)	Dolopes
	الاسبرطيات	Lakainai
	فيلوكتيتيس (*)	Philoktetes
	فيلوكتيتيس فى طروادة	Philoktetes en Troia
	فوينيكس (أ)	Phoinix a
	فوينيكس (ب)	Phoinix b
حصار طروادة Iliou persis	أياس اللوكرى	Aias Lokros
	الاسيرات	Aichmalotides
	أبناء أنتينور	Aoakoonidal
	لاؤوكون	Yaokoon
	حاملوا (حاملات) الأقماع (الأنابيب)	Xoanephoroi

المصدر الاسطورى والملحمى		عنـــوان المسرحية	
		بوليكسينى	Polyxene
		برياموس	Priamos
		سينون	Sinon
ملاحم العودة	Nostoi	أيجيستوس	Aigisthos (?)
		أليتيس (ابن ايجيسوس من كليتمنسترا)	Aletes
		أندروماخى	Andromache (?)
		هيرميونى	Hermione
		ايوريساكيس	Eurysakes
		اليكترا (*)	Elektra
		اريجونى	Ergone
		كليتيمسترا	Klytaimestra
		ناوبليوس محترقا	Nauplois pyrkaeus
		بيليوس	Peleus
		تيوكروس	Teukros
		تينداريوس	Tindareos
		بنات فثيا	Phthiotides
		خريسيس	Chryses
الأوديسيا	Odysseia	ناوسيكا (الغاسلات)	Nausikaa-Plynthriai
		الفاياكيس	Phaiakes
تيليجونيا	Telegoneia	يوريالوس	Euryalos
		الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح	Niptra e Odysseus akanthoples e traumatias
الأوديبية	Oidipodeia	أوديب ملكا (*)	Oidipous tyrannons
		أوديب فى كولونوس (*)	Oidipous epi Kolonon
الطيبية	Thebais	أمفياريوس (ساتيرية)	Amphiatros satyrikos
		أنتيجونى (*)	Antigone
الخلفاء	Epigonoi	ألكميون	Alkmeon
		الخلفاء اريفيلى (أوينيوس ؟)	Epigonoi : Eriphyle (Oineus ?)
فتح أويخاليا	Oichalias Halosis	بنات تراخيس (*)	Trachiniai
أسطورة ديونيسوس		الديونيسى (ساتيرية)	Dionysiakos satyrikos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية	
أسطورة السفينة أرجو **Argonautika**	أثاماس (أ)	Athamas a
	أثاماس (ب)	Athamas b
	أميكوس (ساتيرية)	amykos satyrikos
	بنات كولخيس	Kolchides
	بنات ليمنوس	Lemniai
	بيلياس : مقتلعو الجذور	Pelias : Rhizotomoi
	أهل سكيثيا	Skythai
	تيرو (أ)	Tyro a
	تيرو (ب)	Tyro b
	فينيوس (أ)	Phineus a
	فينيوس (ب)	Phineus b
	فريكسوس	Phrixos
أساطير مدينة أرجوس	أكريسيوس	Akrisios
	أندروميدا	Andromeda
	اتريوس أو نساء موكيناى	Atreus e Mykenaiai
	بنات داناؤوس	Danai
	ثيستيس فى سيكيون	Thyestes en sikyoni
	ثيستيس مرة ثانية	Thyestes deuteros
	ايناخوس (ساتيرية)	Inachos satyrikos
	أهل لاريسا	Larisaioi
	أوينوماؤس : هيبوداميا	Oinomaos : Hippodameia
أسطورة هرقل	أمفيتريون	Amphitryon
	هرقل فى تايناورن أو هرقل الصغير (ساتيرية)	Herakles en Tainaro e Herakleiskos satyrikos
أساطير أتيكية	ايجيوس	Aigeus
	دايدالوس	Daidalos
	ثاميراس	Thamyras
	اكسيون	xion
	يوباتيس	Iobates
	هيبونوس	Hipponous
	كاميكوى أو مينوس	Kamikoi : Minos
	كيداليون (ساتيرية)	Kedalion satyrikos
	البكم (ساتيرية)	Kohoi satyroi
	العرافون أو بوليدوس	Manteis e polyidos
	ملياجروس	Meleagros
	موموس (ساتيرية)	Momos satyrikos
		Niobe

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية	
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)	Pandora e sphyrokopoi satyroi
	سالمونيوس (ساتيرية)	Salmoneus satyrikos
	سيسيفوس	Sisyphos
	تانتالوس	Tantalos
مصادر غير مؤكدة	اريس	Eris
	يوميلوس	Eumelos
	ايبيريس	Iberes
	يوكليس	Iokles
	مقتفو الأثر (ساتيرية)	Ichneutai
	الموساى (ربات الفنون)	Mousai
	قارعات الطبول	Tympanistai
	هيبريس (ساتيرية)	Hybris satyrik
	حاملو (حاملات) الماء	Hydrophoroi

وبدأ يوريبيديس يكتب التراجيديا وهو فى سن الثامنة عشرة وان لم تقبل مسرحياته رسـميا ضمن برامج المباريات المسرحية الا عام ٤٥٥ أى عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره ٠ وحتى عام ٤٣٨ ، أى عندما قدم مسرحية « الكيستيس » ـ وهى أقدم ما وصلنا من انتاجه ـ كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية ٠ وفى الاثنين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره زاد قريحته خصـوبة بصـورة ملفتة للنظر اذ أنتـج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية ٠ وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية ابان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمانى وسبعين مسرحية من انتاج يوريبيديس وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية ٠ ويبلغ اجمالى ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى اثنتين وتسعين تراجيدية وساتيرية ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيديةومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالاضافة الى العديد من الشذرات المتفرقة (٦) ٠ ومع قلة ما وصلنـا من مسرحيات يوريبيديس الا أنها تفوق عددا ما وصلنـا من زميليه الشاعرينالآخرين ايسخولوسوسوفوكليس مجتمعين ٠ وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سـوفوكليس ـ بعدة شـهور فقط ـ الى الموت عام ٤٠٦ ٠

ومن الملاحظ أن يوريبيديس فى اعتماده على المصـادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقيه حيث أمدته أسـاطير طيبـة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب واتريوس وغيرهمـا ٠ وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه فيشعر بالنشوة وهو يمجد ويخلد انجـازات أبطـال أثينا أمثـال ثيسيوس وارخثيوس ٠ أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبيديس وربما يرجع السبب فى ذلك الى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا ٠ ولذا نجد عشرين فى المائة فقط من مسرحياته جـاءت من هذا المصـدر وهى نسـبة ضئيلة اذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين ٠ ولكنها نسبة تعد كبيرة اذا وضعنا فى الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التى كان يمكن للشاعر أن يستلهمها ٠ على أية حال كان يوريبيديس يفضل التجول فى آفاق الأساطير الاغريقية بحثا عن تلك التى لم تستغل بعد فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتس وبيلليروفون ٠

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس

الموجـــودة (★) والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى		عنـوان المسرحية	
القبرصيـة	Kypria	ألكسندروس	Alexandros
		افيجينيا فى أوليس(*)	Iphigenia en Aulidi
		بالاميديس	Palamedies
		بروتيسيلاوس	Protesilaos
		أهل سكيروس	Skyrioi
		تيليفوس	Telephos
الاليــاذة	Ilias	ريسوس (*)	Rhesos
الاليــاذة الصغيرة	Mikra Ilias	فيلوكتيتيس	Philoktetes
حصان طروادة	Iliou Persis	هيكابى	Hekabe
ملاحم العودة	Nostoi	أندروماخى (*)	Andromache
		هيلينى (*)	Helene
		اليكترا (*)	Elektra
		افيجينيا بين التاوريين(*)	Iphigeneia en Taurois
		أوريستيس (*)	Oerstes
الأوديســا	Odysseia	كيكلوبس (ساتيرية)	Kyklops satyrikos
الأوديبيــة	Oidipodeia	أوديب	Oidipous
		خريسيبوس	Chrysippos
الطيبية	Thebaïs	أنتيجونى	Antigone
		المستجيرات (*)	Hiketides
		هيبسيبيلى	Hypsipyle
		الفينيقيات (*)	Phoinissai
الخلفــاء	Epigonoi	الكميون عبر كورنثه	Alkameon ho dia Korinthou
		الكميون عبر بسوفيس	Alkameon ho dia Psophiuos
أسطورة ديونيسوس		عابدات باكخوس (الباكخيات)(*)	Bakchai

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية	
أسطورة السفينة أرجو **Argonautika**	اينو	Ino
	ميديا (*)	Medeia
	نبات بيليوس	Peliades
	فريكسوس (أ)	Phrixos (a)
	فريكسوس (ب)	Phrixos (b)
أساطير مدينة أرجوس	اندروميدا	Andromeda
	بنات داناوءوس	Danai
	ديكتيس	Diktys
	ثيستيس	Thyestes
	الكريتيات	Kressai
	أوينوماوس	Oinomaos
	بليسثنيس	Pleisthenes
أسطورة هرقل	الكمينى	Alkmene
	بوزيريس (ساتيرية)	Bousiris satyrikos
	يوريسثيوس (ساتيرية)	Eurytheus satyrikos
	هرقل مجنونا (*)	Herakles Mainomenos
	أبناء هرقل (*)	Herakleidai
	الكيستيس (*)	Alkestis
	ليكيمنيوس	Likymnios
	سيليوس (ساتيرية)	Syleus satyrikos
	بنات تيمينوس	Temenidai
	تيمينوس	Temenos
الأساطير الاتيكية	ايجيوس	Aigeus
	الوبى (أوكيركيون)	Alope (Kerkyon)
	اريختيوس	Erechtheus
	ثيسوس	Theseus
	هيبوليتوس المغطى	Hippolytos kalyptomenos
	هيبوليتوس المتوج (*)	Hippolytos stephanias
	ايون (*)	Ion
	بيريثوس	Peirithous
	سكيرون (ساتيرية)	Skiron satyrikos
مصادر متفرقة	أيولوس	Aiolos
	انتيوبى	Antiope
	ارخيلاوس	Archelaos
	أوجى	Auge
	أوتوليكوس (ساتيرية)	Autolykos satyrikos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية	
	بيلليروفونتيس	Bellerophontes
	جلاوكوس (يوليئيدوس)	Glaukos (Polyidos)
	ثيريستاى (ساتيرية)	Theristai satyroi
	اكسيون	Ixion
	كادموس	Kadmos
	كريسفونتيس	Kresphontes
	الكريتيون	Kretes
	لاميا	Lamia
	ميلانيبى مقيدة	Melanippe desmotis
	ميلانيبى حكيمة	Melanippe sophe
	ملياجروس	Meleagros
	بيليوس	Peleus
	راداما نشيس	Rhadamanthys
	شينيبويا	Stheeneboia
	سيسيفوس (ساتيرية)	Sisyphos satyrikos
	تينيس	Tennes
	فايثون	Phaithon
	فوينيكس	Phoinix

(١) Pausanias, IX 22, 7.

(٢) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديا الاغريقية أنظر :
B. Snell, Tragicorum Graecorum Firagmenta, Gottingen 1971.

(٣) Athenaeus, p. 347.

(٤) « الفرس » هى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلتنا من المسرح الاغريقى : أنظر د. أحمد عتمان ، الشعر الاغريقى تراثا انسانيا وعالميا (عالم المعرفة ١٩٨٤) ص ٢٠٥ وما يليه .

(٥) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس أنظر حاشية رقم ٢ وراجع :
A.C. Pearson The Fragments of Sophocles, Cambridge, 1963

(٦) أنظر حاشية رقم ٢ reprint Amsterdam 1971

من فن الموال

يازارع الشر هيجيلك في يوم تجنيه
الشر ليه تزرعه دا الأرض عاليه عليه
ومنين تجيب التقاوى أو منين ترويه
من قبل ما تزرعه اسأل كتير زرعوه
يوم الحصاد كان بياخد كل زارع ايه

★★★

عيني عليك يا زمن لما الأصيل ينداس
يبقى الجزا والتمن مد الايدين للناس
والليل بيقضيه حزين خايف ملام الناس
بتهينه ليه يا زمن اضحك له لو مره
واللا انت طبعك كده بتذل ف ابن الناس

★★★

قالولى جارك أصيل أنا قلت عديته (١)
لاعمره هان كلمتى ولا مره عديته (٢)
طب ماحنا أهل وجيران بيتى قصاد بيته
دخل مابينا الشيطان قام فرق القلبين
وبعدنا عن بعضنا وعادانى وعاديته

★★★

يادنيا مالك كده خاينه ماليكى أمان
خليتى الاخرس نطق فيكى بألف لسان
قال يا زمان العجب دايما كده خوان
كل اللى عنده أدب قافل على نفسه
ساب الطريق للبوم يمشى مع الغربان

(★) الراوى محمد توفيق خلف الله ـ مطرب شعبى ـ الفاوية ـ أبو مناع مركز دشنا ـ ١٩٨٧ ٠

(★) جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت ٠

(١) عديته ـ من العدد ، أى أننى حسبته ضمن الأصلاء حقيقة ٠

(٢) أى تركته ولم أحفل به أو برأيه ٠



عادل ندا

يمثل الصبر جانبا أساسيا فى البناء الثقافى لكثير من المجتمعات ، من بينها المجتمع المصرى • واذا كانت فكرة الصبر تستمد بعضا من أصولها من أساس اعتقادى، فانه لا يمكن اغفال الأساس الواقعى الذى تولدت عنه فكرة الصبر كمفهوم ، وما احاط به من تصورات تجلت فى كثير من المظاهر التعبيرية •

واذا كان المجتمع المصرى بما له من جذور ضاربة فى القدم ــ مما يعنى امتداد خبرة الانسان المصرى التاريخية الطويلة ــ قد واجه الواقع المحيط به واستخلص لنفسه مجموعة من القيم من بينها الصبر ، فان الجانب الثقافى من حياة هذا المجتمع ــ شأن أى مجتمع ــ يمثل تجريدا لهذه القيم ويساهم فى تحديد طبيعة هـــذه القيم أيضـــا •

ومن المعروف أن ثقافة المجتمع المصرى المعاصرة وخاصة الثقافة الشـعبية قد شكلتها مصادر عدة بحكم الموقع الخاص لمصر وما أتيح لها من احتكاك حضارى مع الشعوب المحيطة • بل ان أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبية يتضمن بصـــورة تركيبية ملامح متعددة بحيث يمكن القول ان مفهوما كمفهوم « الصبر » لدى الانسان الشعبى يتضمن فى داخله ملامح متعددة منها ملامح فرعونية وملامح اسلامية الى غير ذلك من عناصر شكلت ثقافة هذا الانسان المصرى •

وقد حرص الكاتب على أن يدعم دراسته الموجزة عن مفهوم الصبر بعنصر آخر من عناصر الثقافة الشعبية يتمثل فى « التسميات » ــ التى يطلقها أبناء المجتمع على مواليدهم اذ تعكس هذه التسميات مجموعة من المفاهيم يتحدد مدى انتشار بعضها بمجموعة من الظروف الموضوعية المحيطة فى فترة بعينها •

١ – مفهوم الصبر

ترجع قيمة الصبر كمفهوم من المفاهيم الثقافية التى تصوغ حياتنا الشعبية الى كونه يمثل جزءا من البناء الاجتماعى حيث يعمل على سيادة لون من ألوان الاستقرار الداخلى للمجتمع

واذا كان الانسان فى حاجة دائمة الى معرفة فالمعرفة بدورها فى حاجة الى زمن كى تتحول هى الأخرى من تصور ذهنى الى سلوك شخصى يحدد الملامح العامة لثقافة المجتمع ٠

ويعرف **كلاكهون** الثقافة بأنها جميع مخططات الحياة التى تكونت على مدى التاريخ ، بما فى ذلك المخططات الضمنية والصريحة والعقلية واللاعقلية ، وهى موجودة فى أى وقت كموجهات لسلوك الناس عند الحاجة ، ويضيف ٠٠ أنها نسق تاريخى المنشأ يضم جميع مخططات الحياة الصريحة والضمنية ويشترك فيه كل أفراد الجماعة أو المجتمع » (١) ٠

وعليه تعتبر الثقافة تجريدا للسلوك الفعلى للانسان مما جعل العلاقة بين الثقافة والسلوك علاقة وثيقة متصلة الحلقات ، فالثقافة هى أساس السلوك ، وكل ثقافة لا تتحول الى سلوك تعتبر ثقافة لم تبلغ سن الرشد بعد ٠

ويعرف **تيلور** Tylor « الثقافة بأنها ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادات الاجتماعية وكل القدرات الأخرى التى يكتسبها الانسان باعتباره عضوا فى جماعة (٢) ٠

أما كلم klemm فيرى أنها تتضمن العادات والمعارف والمهارات والحياة المنزلية والعامة فى السلم والحرب وتتضمن أيضا الدين والعلم والفن » (٣) ٠

فالثقافة هى حاصل اجمالى بعض العوامل الأيدلوجية اضافة الى السلوك المكتسب والخصائص المادية والاجتماعية والعقلية المنقولة التى تميز الجماعة الانسانية ٠

وهى أيضا تتألف من الأفكار وأنماط السلوك ويستخدمها البعض بالتناوب مع كلمة حضارة ، ولكن الحضارة ثقافة مركبة واسعة الانتشار ٠

وقد اختلف الفلاسفة فى تفسير معنى القيم وتضاربت الآراء والنظريات حول طبيعة هذه القيم ما بين الثبات والتغير ، وأقر البعض أن الحقيقية الطبيعية المعيارية للقيم تحمل معها معنى نسبيا ، وان القيم تتفاوت تفاوتا بينا وتقدر شدتها بدرجة الالزام ونوع الخبرات ٠

ويعرف « **بيسر** » القيمة : « أى شىء خيرا كان أو شرا : (٤) ٠

وفكرة الصبر بمعناها الشامل تتضمن فى داخلها مفهوما وقيمة تستمد أصولها من الثقافة المصرية التى هى مزيج متكامل من عصور شتى تحمل بين عناصرها ملامح فرعونية ويونانية ورومانية ومسيحية وعربية اسلامية ، وتلك الأخيرة كان لها الأثر الأكبر فى صبغ هذه الثقافة بصبغة قوية حتى أضحت الهوية المصرية هوية عربية ذات جذور تاريخية ٠

وعليه فان البعد التاريخى الجغرافى فى قياس مدى انتشار وعمق الظاهرة يعتبر من أهم الأبعاد التى فى حاجة الى مزيد من الدراسة والبحث ، وذلك لأن فهم الظاهرة يرتكز فى الأساس على ادراك الدور الوظيفى لها ، خاصة وأن ظاهرة الصبر من أهم الظاهرات التى تدخل فى تكوين الثقافة الشعبية المصرية ٠

وقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية ، وايمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود على انتشار « مفهوم الصبر » ٠ وساهم فى ذلك أيضا ميل الشعب المصرى الى الحزن ، هذا الميل الذى يرجع فى أساسه الى التراكم الكمى لعدد من المشكلات التى تحتاج الى حلول ليس من السهل انبثاقها – فيما يرى هذا الشعب – الا على يد منقذ أو مخلص ٠

لذلك فأننى أفترض أن الصبر هو أحد قيمنا الاجتماعية المهمة التى ترتبط ارتباطا جزئيا وكليا بسلوك الانسان وعقيدته ومعتقداته ويكاد أن يتميز بهذه القيمة التى تظهر كأحد العوامل المؤثرة والفعالة فى البناء الاجتماعى خاصة فى جانب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، كما يلعب الصبر دورا أساسيا فى تحقيق الأهداف الجمعية أو الذاتية حيث ان الأهداف الذاتية تؤلف عنصرا مهما فى الفعل بشكله السلبى

والايجابى ، وعليه لا يمكن فصل مفهوم الصبر كقيمة اجتماعية فى الوقت نفسه عن المفاهيم والقيم الاجتماعية الأخرى : عالمجتمع عبارة عن وحدات تتفاعل فيما بينها فى اتجاه كلى واحد حسبما يقرر « بارسونز » • ويقوم الصبر بدور ايجابى فى ضبط وتوطيد السلوك الانسانى للأفراد داخل الجماعة وهو يستمد قوته من المفاهيم والقيم الدينية السائدة كما يعتبر نتاج ثقافى يحدد اتجاه الجماعة والفرد فى موقف ما ويخفف من حدة الانفعال تجاه المجهول ، وهو فوق هذا أو ذاك نمط من أنماط المرونة العقلية تجاه الأحداث والمواقف •

« وأهمية قيمة الصبر عندنا تظهر بوضوح فى تسمياتنا لأولادنا صابر وصابرة وصبرى، والواقع أن الصبر لو اقتصر على حبس النفس عن الجزع وقت الشدة ، وانسحب الى الجانب السلبى من سلوكنا فقط لأدى ذلك بنا الى الجمود والتخلف » (٥) •

وأيا كان الأمر فان رصد ظاهرة الصبر شيء صعب للغاية وفى حاجة الى دراسة كافة العناصر المكونة لبنية الثقافة الشعبية المصرية •• لكن الصبر فىمفهومه العام يدور حول التأنى والتأمل والمرونة والانتظار • **وقد جاء فى بحث حول** التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى **للأستاذ / صفوت كمال : « فالصبر مثلا ، كمقولة شائعة فى الثقافة المصرية الشعبية ، يرتبط بالتأمل وتهيئة الارادة ليكون ما يمكن عمله ، متوافقا مع ما يجب أن يكون • وبالتأمل فيما هو كائن يسعى الى ادراك ما ينبغى أن يكون • والتأمل والصبر يجمعهما عامل مشترك هو الزمن » (٦) •**

وحول مفهوم الصبر ذكر ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم»: « يظهر الرجال ، تحت تأثير ايمانهم بالقضاء والقدر ، فى أوقات الابتلاء صبرا مثاليا ، وبعد الحوادث المفزعة ، استسلاما وتجلدا عجيبين يكادا أن يقربا من البلادة • ويعبرون عن أسفهم بقولهم متنهدين « الله كريم » •• ويتمتع المسلم عند تقلبات الزمان وصروف الدهر بهدوء بال عجيب » (٧) •

٢ ـ الصبر فى اللغة :

ورد فى المعجم الوسيط الجزء الأول حول كلمة « صبر » :

الصبر « صبر » ولم يجزع ، انتظر فى هدوء واطمئنان ، ويقال : صبر على الأمر ، احتمله ولم يجزع ، قال تعالى : وأصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشى » ، أصبرا « طعام ونحوه : صار مرا ـ فلانا صبره » « صابر » وصابرة مصابرة وصبارا غالبية فى الصبر » •

قال تعالى : « اصبروا وصابروا ورابطوا » •

صبره دعاه الى الصبر وحببه اليه والبر صبره • الجثة صنع بها ما يقيها الفساد الى وقت ما ، وكانوا قديما يستعملون الصبر فى ذلك •

« اصطبره » صبر ـ قال تعالى : فأعبده واصطبر لعبادته ، « وأمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها » •

وتصبر : حمل نفسه على الصبر ، وتكلف الصبر «أصطبر تكوم وتجمع ـ يقال « استصبر الطعام « التصبيرة » ما يتناوله الجائع ليستعين به على الصبر حتى ينضج الطعام ، أو حين وقت تناوله •

(الصبر) التجلد وحسن الاحتمال •

وعن المحبوب حبس النفس عنه وعلى المكروه احتماله دون جزع • وقالوا قتله صبرا حبسه ورماه حتى مات •

وشهر الصبر ـ شهر الصوم لما فيه من حبس النفس عن الشهوات •

(الصبر) من الشيء • أعلاه وناحيته (ج) أصبار : ويقال ملأ الكأس الى أصبارها « الى رأسها » ، وأخذ الشيء بأصباره ، تامه بأجمعه • (٨)

٣ ـ الصبر فى القرآن الكريم

لقد تناول القرآن الكريم قيمة الصبر فىمواضعشتى بلغت مائة موضع وذلك لايضاح معنى الصبر ومكانة الصابرين عند الله •

ونورد على سبيل المثال لا الحصر هذه الآيات الكريمة :

- « **ولمن صبر وغفر ان ذلك لمن عزم الأمور** »
٤٣ ك الشورى

- « **اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله** »
٢٠٠ آل عمران

- « **ان كاد ليضلنا عن آلهتنا لولا أن صبرنا عليها** » **٤٢ ك الفرقان**

- « **ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على ما كذبوا** » **٤٣ ك الأنعام**

- **وما يلقاها الا الذين صبروا وما يلقاها الا ذو حظ عظيم** » **٣٥ ك فصلت**

- « **بلى ان تصبروا وتتقوا ويأتوكم من فورهم هـذا يمددكم ربكم بخمسة آلاف من الملائكة** » **١٢٥ م آل عمران**

« **وجعلنا بعضكم لبعض فتنة أتصبرون** »
٢٠ ك الفرقان

- « **واذا قلتم ياموسى لن نصبر على طعام واحد** »
٦١ م البقرة

- « **واستعينوا بالصبر والصلاة** »
٤٥ م البقرة

- « **وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر** » **٣ ك العصر**

- « **قال ألم أقل لك أنك لن تستطيع معى صبرا** » **٧٥ ك الكهف**

- « **ان يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين** » **٦٥ م الأنفال**

- « **واسماعيل وادريس وذا الكفل كل من الصابرين** » **٨٥ ك الأنبياء**

ومن المعانى الفريدة أيضا التى نمت عنها الآيات الكريمة معنى الصبر على الباطل أو الشر حتى يزهق متمثلا فى صبر الأنبياء على تكذيب أقوامهم اياهم ، وأيضا صبر المتقين فى القتال حتى يمدهم الرحمن بجند من عنده .

يتخذ الصبر أيضا فى بعض المواضع معنى المدد النفسى والطاقة الداخلية القادرة على درء الظلم والقوة الغاشمة كما فى قوله تعالى :

« **فان يكن منكم مائة صابرة يغلبوا مائتين** »
٦٦ - الأنفال .

من ذلك كله نرى أن القرآن الكريم قد فصل مفهوم الصبر وعدد دلالاته بصورة فريدة لم تكد تدع جزئية صغيرة ولا كبيرة الا ومستها من قريب أو بعيد .

٤ - الصبر فى المأثورات الشعبية

تتميز المأثورات الشعبية المصرية بأنها تجسيد حى لحركة الانسان الشعبى فى البيئة، ذلك الانسان المتدفق بالفطرة .. الوفى والمثابر من خلال رحلته الطويلة عبر التاريخ .. الدافىء والمنطلق رغم كل القيود .. المعطاء فى أحلك الظروف وأشد الأزمات .

١ - الصبر فى الأمثال

تجىء الأمثال التى تعالج مفهوم الصبر كعامل مساعد يعين على احداث التكيف الاجتماعى خاصة ابان المحن والأزمات وان كانت هناك بعض الآراء التى تعتبر الصبر فى هذه الحالة حالة مرضية أو « حالة سلبية » .

ويشكل الصبر أداة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة فمن خلاله يمكن مواصلة الجهد وهو فى هـذا يتفق مع رؤية كافة الأديان والعقائد السماوية خاصة الاسلام ، والتى تحث الانسان على التحمل والمثابرة والتجلد ، ففى الاسلام يعتبر الصبر من الايمان .

والصبر له قيمة شعبية عظمى خاصة فى الأمثال الشعبية التى ترده دائما الى جذوره العقائدية وأصوله الروحانية ، التى تجعل الانسان الشعبى ينظر الى كل شىء حوله على انه عارض . ويعتبر ميدان الأمثال الشعبية ميدانا زاخرا بعدد من تجليات مفهوم الصبر تلك التجليات التى آثرنا أن نقدم هنا بعض نماذج منها .

« **الصبر مفتاح الفرج** »
« **طول البال يهد الجبال** »
« **اصبر على الجار السو ، يا يرحل يا تيجى له داهيه** » .

« **لو صبر القاتل على المقتول كان انقتل لوحده** » .

« **كل شيء دواه الصبر ، لكن قلة الصبر ملهاش دوا** »

« **يا صبر أيوب لما ينمحى المكتوب** »
« **اصبر يا جديش على ما يطلع الحشيش** »
« **اللى يصبر على المر ، لا بد يدوق الشهد** »
« **أصبر من الأرض** » (٩)
« **صبرى على خلى ولا عدمه** »
« **عشان الصبر بيدوق** »
« **ماورا الصبر الا القبر** » (١٠) .

٢ ـ القصص الشعبى

(صبر أيوب)

تجيء قصة صبر سيدنا أيوب « على قمة القصص الشعبى حيث تعالج ظاهرة الصبر كقيمة ومفهوم ، وتحدد فى الوقت نفسه بعض ملامح وسمات الثقافة والشخصية الشعبية . ولقد تحول « أيوب النبى » فى القصص الشعبى الى شخصية شعبية من الطراز الأول ، ورغم ان هناك جدلا كثيرا يثار حول هذه الشخصية ، وهل هى شخصية واحدة أو شخصيتان ؟ وما الزمن الذى عاشت فيه ؟ .. وما المرض الذى عانت منه ؟ . وكم كان عمر الأبتلاء ؟ . وكيف انفرجت المحنة ؟ الى آخر هذه الأسئلة التى مازالت فى حاجة الى البحث والدراسة ، الا أن الأدب الشعبى يحفظ لنا الكثير حول هذه الشخصية ويحاول أن يقدم بعض الاجابات حولها .

يقول أحمد رشدى صالح فى كتابه الأدب الشعبى :

« فنحن نعرف قصته الواردة فى سفر التكوين ، وكيف كان رجلا على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيبة النفس ثم امتحنه ربه فى ماله فصبر وامتحنه فى جسمه فصبر » .

ويذكر محمد فهمى عبد اللطيف فى كتابه « ألوان من الفن الشعبى » :

« .. وقصة أيوب فى ابتلائه وصبره يتضمنها سفر من أسفار العهد القديم ، وهى مذكورة فى القرآن الكريم ، والأصل فيها موقف الانسان من القضاء والقدر ، ويرى بعض الباحثين أن هذه القصة كما وردت فى العهد القديم من أقدم القصص الشعبى ان لم تكن أقدمه ، ولكن المداحين يسردونها على نمط مؤثر بمواقفه ومفاجآته ، فهم يذكرون أن أيوب ابتلى بعد العز الكامل ، فصبر على بلواه سبع سنين كاملة ، كل سنة كانت أشق وأقسى من سابقتها ، حتى نفر منه أهله وأحباؤه ، ولم يبق على الوفاء له الا زوجه ، وهى ابنة عمه أيضا ، وكانت فى غاية الحسن والجمال ولها شعر طويل يضرب الى قدميها يتحدث بجماله الناس ، وطالما راودها شياطين الأنس عن حسنها ، فأبت الا الوفاء لزوجها ، وخرجت معه الى البرارى والقفار حيث اضطر أن يعيش بعيدا عن الناس ، وبلغت الشدة بها وبزوجها الغاية حتى أخذت تتلمس القوت فعز عليها القوت فاضطرت أن تجز شعرها الجميل الغالى وتبيعه فى السوق مقابل قرصين من الشعير ، ولكنها حين عادت تبحث عن زوجها فى مكانه بالقفر لم تجده ، ووجدت بدلا منه رجلا كامل الصحة والرواء ، فسألته عن شيخ مبتلى الجسم لا يقدر على الحركة تركته فى ذلك المكان ، وتبدى لها الخوف من أن تكون الوحوش افترسته ، فيسألها الرجل عن شكله ، فتقول انه يشبهك الى حد كبير ولكنه مبتلى الجسم ، فيعود ويسألها مرة ثانية هل تقبله زوجا لها وتدع ذلك الشيخ المبتلى الذى لا خير فيه ، ولكنها تجيبه بأنها لا ترضى بابن عمها المبتلى بديلا ، وأنها لا تجد السعادة الا الى جانبه ، وهنا ينهض أيوب الى معانقتها ، ويكشف لها عن حقيقته ، ويخبرها أن الله أنعم عليه اذ وجد نباتا فى البركة اسمه (الرعراع) فاغتسل به فشفى لساعته » (١١) .

وتقابل قصة أيوب هوى فى نفوس أبناء الريف المصرى بشكل خاص « الصابرين دائما » فكانوا يسعون الى سماع القصة من المداحين ، الذين كانوا يجوبون الريف المصرى وكان لهم شغف ولهفة لسماع قصة أيوب مرات ومرات سواء على نقرات الدفوف أو على ايقاع الناى الحزين الذى يحكى من خلال منشد (مداح) عذابات أيوب وصبره فينشد قائلا :

أول سنة يا أيوب صلى ع النبى

تانى سنة يا أيوب لغلبك صابرة
تالت سنة يا أيوب قلنا تنقضى
قلع ثياب العز بعد الغندرة
قلع ثياب العز من بعد الهنا
نايم على فرشة حالاته معبرة
رابع سنة طرحوك يا أيوب بالفلا
سبع مرات ع الجبين مسطرة
خامس سنة ايوب بقى رق الغلال
والدود من جسمه طرح وملا الثرا
تنط الدودة تيجى فى الخلا
يلمها بايده الشريفة الطاهرة
يقول لها يا دودة بتكلى قسمتك
رب اجعل للصابرين المغفرة (١٢)

ويستمر المداح فى سرد قصة أيوب غناء على نغمات نايه الحزين ونقرات دفه ، ٠٠ ونستمر نحن فى بحثنا عن شخصية أخرى من شخصيات القصة الشعبية (أيوب المصرى) ، فقد أثير نوع آخر من الجدل حول (رحمة) زوجة أيوب التى أطلق عليها البعض اسم « ناعسة » واعتبرها مثلا حيا لمعنى الصبر خاصة وأنها وقفت الى جواره الى آخر مدى وباعت شعرها الجميل وصمدت أمام اغراء الكثير من الذين رأوا فى جمالها سلعة تباع وتشترى ، الى أن كشف الله الغمة وأعاد الى أيوب صحته ٠

وكان خير جزاء ومكافأة لزوجته رحمة (الصابرة) على الابتلاء هو شفاء أيوب وعودته لها سليما معافا وتمثل رحمة الجانب الايجابى والقيمة الحقيقية للصبر حيث صبرت سنوات طوالا حتى رفع الله البلاء ٠٠ أما أيوب فيعتبر البعض أن صبره كان صبرا سلبيا حيث كان مريضا مجبرا مضطرا لا حول له ولا قوة بخلاف زوجته التى عاشت مفهوم الصبر عن اقتناع ورضى بما قدر الله ٠

والقصة الشعبية بما لها من الرحابة والاتساع وقابلية التشكيل ما يحتمل معالجات وتناولات مختلفة تبرز عددا من زواياها ، وتضىء أبعادها المتنوعة ٠ وللفنان الشعبى الكبير « زكريا الحجاوى » تصوره الخاص لقصة أيوب وطرحه الفنى المتميز لها ٠ وفيما يلى بعض الأجزاء من قصة (أيوب المصرى) تأليف وتلحين « زكريا الحجاوى » ، غناء « خضرة محمد خضر » ، وهى قصة مسجلة على شريط كاسيت من انتاج صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات ٠٠ يقول النص :

ياما جرى لأيوب على حكم الزمان
وبنت عمه ع البلاوى صابرة
وبنت عمه من الأصول الطيبين
لا يوم شكت أبدا ولا الخال درى
لا شكت أبدا ولا يوم هانته
خايفه على العرض السليم من المعيرة
أول سنة يا ايوب ما قلنا بتنقضى
والثانية يا أيوب لغلبك صابرة
تالت سنة يا ايوب بقيت مضنى وعليل
نايم على فرشة حالاته مغبرة
رابع سنة يا أيوب بقيت رق الغلال
شبه جمل عالى وحملة مال ورا
خامس سنة يا أيوب معاك لولاك الفراش
سبع مراكب عالية ومسطرة
سادس سنة يا أيوب جافوك ناس البلد
وكرهته ساير البنية مع الولد
سابع سنة يا أيوب جافوك أمك وأبوك
قالم خدى دا وامشى بيه يا غندره
نقول لهم يا لايمين قلوا الملام
فاضل سواد الليل وصابحه مسافرة

ونكتفى بهذا الجزء الذى يبلور الدلالة الأساسية فى قصة « أيوب المصرى » حيث تتمثل قيمة الصبر » فى أجلى معانيها وأصفى تجلياتها ٠

٣ ـ الصبر فى الحكاية الشعبية

تتميز الحكاية الشعبية بأنها لا تفرق كثيرا بين الواقع والخيال ، وهى منبع خصب ملىء بالاعاجيب والخوارق والمواقف والشخصيات ، وقد تناولت الحكاية الشعبية كثيرا من المفاهيم والقيم التى من بينها الصبر ٠٠ ويورد الباحث هذه الحكاية كنموذج ٠

حكاية الأستاذ الغول

وحكاية الأستاذ الغول هي احدى الحكايات الشعبية المصرية التي تناولت مفهوم الصبر .

نص الحكاية

(كان فيه أستاذ .. الأستاذ ده « غول »، المدرسة موظفاه بس ميعرفوش يعنى انه غول « بعدين .. قام قال للعيال الى هيجى بدرى هنجحه فى المدرسة ، فحبة تلامذة جم بدرى ، قام حبسهم فى الفصل وقعد يأكل فيهم ، قام جت

« فرع الرمان » وفى رجلها قبقاب كويس ، قامت بصت من الخرق ، كانت واخدة له « شمالية لبن » بصت من الخرق لقته بياكل العيال ، هو لمحها ، قامت هى جريت والقبقاب وقع منها سابته ومشيت وما قلتش حاجة .

الغول دى بقى يجى لها وهى نايمة يشق لها الحيط ويدخل .

وبعدين ..

يقول لها شفتينى بعمل ايه فى العيال ؟

قالت مشفتش

قالها قولى الجد

قالت ما شفتش

وبعدين يسيبها ويمشى وكل يوم يجى لها قامت زهقت .

قامت راحت بقى لعيلة وقالت لهم بيتونى مع المواشى بتوعكم أنام معاهم أصل انا حكايتى كيت .. وكيت ، قاموا بيتوها وجالها الغول بالليل .

قال لها .. شوفتينى باعمل ايه .

قالت له ما شوفتش حاجة .. لا قولى .

قالت له ما عرفش

قام قتل البهايم وطلع .

وصبحوا الصبح ضربوها واتهموها فيها .

قامت هى مشيت ولما كبرت وبقت حلوه قوى شافها ابن السلطان وطلب من أبوه انه يتجوزها ، قام تزوج منها .

وبعدين .. خلفت أربعة ، وكل ما تخلف عيل ، الغول ييجى وياخده منها وهى فى السبوع ويعوص بقها دم .

وبعدين .. جوزها يقول لها انتى بتاكليهم ؟! تقول ابدا .

وبعدين قال لها جوزها انه حايتجوز واحدء ثانيه غيرها .

وكان سيدها (حماها) مسافر بلاد بعيدة وقال لها عايزه ايه يا فرع الرمان قالت له «هات أيه علبة مر ، وعلبة صبر » .

وبعدين .. جاب لها الى طلبته وكانت تحطهم قدامها وتقول :

يا علبة المر مررينى .

يا علبة الصبر صبرينى .

وبعدين .. قام الغول شق الحيطة ودخل لها وهى قاعدة وفى ايده عيالها وبقوا كبار قوى وتوظفوا ومنهم دكتور .

قامت قالت له دول ولاد مين .

قال لها دول ولادك انتى .

قامت قالت له هو أنت مكلتهمش .

قال لها .. لا .

وبعدين .. قامت قالت لولادها أنتم عارفين

اللى هناك ده فرح مين .. ده فرح أبوكم .

قام العيال بقى راحوا ياخدوا تراب ويزقلوه .. وقالوا :

الفرح فرح أبونا والغرب يطردونا .

قام أبوهم قال لازم نروح نسأل (فرع الرمان) .

قاموا راحوا يسألوا فرع الرمان .

قامت قالت لهم دول ولادى والحكاية بتاعتهم .. كيت . وكيت .. وكيت وتوته .. توته .. خلصت الحدوتة .

وقد أورد الأستاذ صفوت كمال فى كتابه المهم : الحكايات الشعبية الكويتية « دراسة مقارنة » ، نماذج نظيرة لهذه الحكاية مع تحليل لعناصرها الأساسية التى تكون بنية هذه الحكايات وتحدد معالمها (١٣) .

٤ ـ الصبر فى الأغنية الشعبية

تعكس الأغنية الشعبية معظم جوانب حياة الناس ، كما توضح سمات الجماعة وطبيعتها ، وتوقظ الوعى الشعبى لدى الكثيرين حيث تمثل ركيزة مهمة من ركائز الحياة الشعبية فى مجال العلاقات الاجتماعية ويظهر هذا بجلاء فى ممارسة طقوس دورة الحياة وكذلك فى الأعياد والاحتفالات العامة •

والأغنية الشعبية تشحذ الهمم وتعتبر فى الوقت نفسه سجلا شعبيا ضمن آراء واتجاهات واسقاطات ومشاعر وطموحات الجماعة تجاه عدد من المواقف والأحداث ونورد هنا مجموعة من الأغانى الشعبية والمواويل التى عالجت مفهوم الصبر وقيمته •

أغنية الصبر

يا قلبى حظك كده حتلاقى بختك فين
أصبر وكيد العدا ما تخفش م اللايمين
الصبر بعده الفرج والسعد للصابرين
رح تبكى ليه يا ترى ع الحظ والمقسوم
دا كل شىء انكتب ولكل صابر يوم
حتلاقى مين يسمعك لو قلت ميت مظلوم

الصبر طيب :

ظهر معى جرح جوه الحشا فايت
ومراكب الطب بدرى فى الصباح فاتت
نواعد الطبيب على يوم آدى سنه فاتت
لا كشف على جروحى ولا جه طبب
والصبر طيب يا عين طاطالها فاتت • (١٥)

الصبر استوى :

الصبر لما استوى •• اكل النبى منه
حلو ولا مر •• كل منه
أنا رحت أرضى النبى ••علشان أجيب منه (١٦)

أ ـ فن الموال •

يعتبر الموال من أهم الصيغ الشفاهية الأدبية التى استخدمها الانسان المصرى فى صياغة مشاعره وأحاسيسه تجاه مواقف وأحداث الحياة •• ولما كان الصبر جزءا من هذه المواقف وتلك الأحداث فقد عبر عنه الانسان المصرى أحسن تعبير فى عدد من المواويل وهاك بعض مما أبدع :

اللى انكتب ع الجبين :

الصبر طيب ولو كان مر •• نصبر له
واللى أكل حلو أو أكل مر •• يصبر له
واجب علينا لحكم الله •• نصبر له
والصبر عقبه فرج أحلى •• من المنعاد
والرزق ما هوش بكتر الجرى •• دا أوعاد
كله بترتيب من مدة ثمود •• أو عاد
واللى انكتب ع الجبين لابد ••نصبر له (١٧)

لأجل النبى :

كام عام يا طبيب على البلا صابر
بيصحنوا المر فى الفنجان ويخلطوه لى صابر
صابر على الوعد وأنا ف قلبى صابر
يارب لأجل النبى تكون لجرحى أنا جابر
أعيش بخير وسلام وأهل وطنى
يارب بجاه النبى يارب ••
خليك ولد زين ما تقولش أنا على الدنيا
كمان شاطر (١٨)

ب ـ الصبر فى التسميات :

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى أنها تكشف لنا عن مدى ممارسة الشعبيين للظاهرة من ناحية اطلاق لفظ الصبر ومشتقاته مثل صابر وصبرى وعبد الصبور وصابرين وصبر الجميل وصبيرة ، وصابرة كأسماء للمواليد •

وقرية « مباشر » التى اخترناها ، تمثل هى والعزب والكفور المحيطة بها نطاقا ثقافيا محددا ومتميزا بشكل عام •ويضاف الى ذلك ارتباطها المباشر بعاصمة المحافظة مدينة « الزقازيق » ، حيث يربطها بها طريق معبد طوله ١٥ كيلو متر ، وهو مرصوف منذ عام ١٩٥٦ م، مما ساعد بلا جدال على ارتفاع نسبة التعليم بهذه القرية ، ويربطها كذلك بمركز الابراهيمية طريق معبد آخر طوله ٧ ك • م •

واستهدفت الدراسة بالدرجة الأولى التعرف على طبيعة التغير الثقافى فى الريف من خلال ممارسة الشعبيين للظاهرة ، وعليه فقد قام الباحث بالاطلاع على دفاتر المواليد لسنوات ١٩٦٨ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨ وذلك بعد موافقة الجهات المسئولة بالقرية والتى سهلت مهمة الباحث • وقد جاءت النتائج كما هو موضح فى البيان الاحصائى التالى :

أسماء المواليد المشتقة من
« مفهوم الصبر »
لسنوات ٦٨ ، ٧٤ ، ١٩٧٨ م

١ ـ مواليد ١٩٦٨ م

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٣	يوليو	صابر عبد السلام بيومى	٣٣٨١
٢	١٩	سبتمبر	صبيرة حسين السيد	٢٥١٠
٣	٢٩	سبتمبر	صابرين معوض على	٢٦٠٢

٢ ـ مواليد ١٩٧٨

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٠	يناير	صبرى كفراوى على	١٨٦
٢	٢٥	ابريل	صبيرة حسن زكى	١٠٠٢
٣	١٣	سبتمبر	صابر عوض السعدى	٢٨٠٤
٤	٣٠	نوفمبر	صابرين عبد البديع شحاتة	٣٦٠٠

ويضاف الى ذلك أن السنوات التى تم البحث فيها عن مشتقات مفهوم الصبر فى الأسماء ، كانت سنوات مليئة بالأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية العظام سواء بالسلب أو الايجاب وكان لها أثر على حياة الجماعة خاصة وأن عام ١٩٦٨ كان عام استمرار الألم بعد يونيو ١٩٦٧ وما حدث فيه من هزيمة عسكرية صاحبتها هزيمة نفسية وكان من المنتظر أن تظهر تجليات مفهوم الصبر على المواليد خاصة وأن الصبر فى المفهوم الشعبى المصرى يعتبر فى جانب من أهم جوانبه دواء نفسيا ضد المحن والأزمات ، وهو فى ذلك يبرز كقيمة ايجابية يتميز بها هذا الشعب العريق ضد نوائب الزمن .

وتعضيدا لدلالات النموذج الاحصائى السابق فاننا نورد نموذجا آخر من قرية مختلفة هى قرية « ميت جابر » مركز بلبيس بالمحافظة نفسها .. والقرية تبعد عن مدينة

الزقازيق العاصمة بحوالى ١٨ كم ويبلغ عدد سكانها حسب تعداد سنة ١٩٦٦ م ٤٤٨٧ نسمة ويتبعها اداريا عزب :

الخمسين ، السرايا ، مراد الصغيرة ، مراد الكبيرة ، الزهرية ، السبعين ، وعزبة محمود .

وجاءت النتائج الاحصائية لأسماء المواليد المشتقة من مفهوم الصبر بقرية « ميت جابر » كالتالى :

١ ـ مواليد عام ١٩٦٨

المسلسل	اليوم	الشهر	الاســم	رقم القيد
١	٣١	١	صابر محمد على محمد	٤١
٢	٦	٥	صابرين عوض عيد ستيتة	٤٧

٢ ـ مواليد عام ١٩٧٤

لا شيء

٣ ـ مواليد عام ١٩٧٨

مسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٢	١	صابرين ابراهيم ابراهيم	ـ

وتنتمى أسماء الصبر الى هذا النوع من الأسماء الذى يعرف بالأسماء الموقفية ، حيث تقسم الدكتورة سامية الساعاتى ـ فى بحث ميدانى مثير للاهتمام ـ الأسماء بحسب دلالاتها ومنها الأسماء الدينية والأسماء القومية ، والأسماء القيادية والأسماء الغريبة والأسماء الشعبية والأسماء اللقبية والأسماء العصرية والأسماء الموقفية •

والأسماء الموقفية فى رأى الباحثة الدكتورة سامية الساعاتى لن تندثر أبدا أو تقل لأنها تدل على أحداث مهمة فى حياة الأسرة ، وكل أسرة تمر فى حياتها بأحداث مهمة يحتمل جدا معها أن تؤثر فى تسمية أحد أبنائها أو أكثر •

ويرى الباحث أن استخدام أسماء الصبر يعد نتيجة للظروف الحياتية الموجعة التى يمر بها الفرد ، أو نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية والقومية التى يمر بها المجتمع ويتفاعل معها الفرد •

الهوامش :

(١) د• محمد الجوهرى ، الانثروبولوجيا •• أسس نظرية وتطبيقات عملية ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة عام ١٩٨٢ ، ص ٦٣ •

(٢) د• أحمد الخشاب ، دراسات أنثروبولوجية دار المعارف عام ١٩٧٠ ، ص ٤٦ •

(٣) فوزى العنتيل ، الفولكلور ما هو ، دار النهضة العربية ، ص ٤٩ •

(٤) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية ، دار الكتاب العربى ، ص ٥٦ •

(٥) ملاك جرجس ، سيكلوجية الشخصية ومعوقات التنمية ، مطبعة روز اليوسف ، ص ٤٨ •

(٦) صفوت كمال ، التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى •• مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ، بحث منشور ، المؤتمر الأول لأكاديمية الفنون ١٩٨٤م ، راجع مجلة الفن المعاصر ، خريف ١٩٨٦م •

(٧) ادوارد وليم لين ، المصريون المحدثون •• شمائلهم وعاداتهم ، دار الجامعات للنشر ، ترجمة عدلى طاهر ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ •

(٨) ابراهيم مصطفى وآخرون (أخرجه) ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مطبعة مصر ، الجزء الأول عام ١٩٦٠ ، ص ٥٠٨ •

(٩) شهاب الدين النويرى ، نهاية الأدب فى فنون الأدب ، المؤسسة المصرية العامة ، الجزء الأول ، ص ٢١٣ •

(١٠) مثل ضد « الصبر » ، يضرب فى حالة اليأس ٠

(١١) محمد فهمى عبـــد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبى ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ ، ص ١٩ ــ ٢١ ٠

(١٢) محمد فهمى عبد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبى ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤م ، ص ٢١ ، ٢٢ ٠

(١٣) فتوح أحمـــــد فرج ، القصص الشعبى فى الدقهلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٤٨ ٠

ــ راجع مجموعة الحكايات المماثلة لهذه الحكاية فى كتاب : صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، الكويت ١٩٨٦م ٠

(١٤) أحمد سليمان حجـــاب . نافذة على الأدب الشعبى ، مطبعة الشمرلى ، من أشعار د٠ سعيد عبده ، ص ٨٩ ٠

(١٥) د٠ أحمد على مرسى ، الأغنية الشعبية ٠٠ مدخل الى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٣٩١ ٠

(١٦) د٠ فاروق أحمد مصطفى ، دراسات فى المجتمع المصرى « الموالد » ، الهيئـــة المصرية العـامة للكتـاب ، الاسكندرية عام ١٩٨٠م ، ص ١٥٩ ٠

(١٧) فاطمة المصرى ، الشخصية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٥ ٠

(١٨) مسلم حامد مســـــلم . (شاعر بدوى) ، الواحات (واحة الداخلة) ــ موط ــ الوادى الجديد ، جمع : صلاح الراوى ، آمال نوح ، عادل ندا ٠



تأليف : ڤلاديمير بروب ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهمى

بين يدى الترجمة :

رأينا « بروب » فى الفصل الأول من كتابه « مورفولوجيا الحكاية » (ترجمته منشورة فى العدد الأسبق) يتشكى من أنه « فى الوقت الذى تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ومنهجية تتحسن باطراد بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فاننا لا نجد لدينا شيئا مماثلا لكل هذا » فى مجال درس الحكاية الفولكلورية •

والواقع ، ان هذه الشكاية سارية حتى يومنا هذا • وهى لا تسرى على درس الحكاية الفولكلورية وحدها ، وانما تزداد حدتها بالنسبة لفروع المأثورات الشعبية الأخرى ، اذ أن الحكاية الفولكلورية - لأسباب يطول شرحها - أوفر حظا من حيث الاهتمام والتناول •

ولقد أشار « بروب » الى أن كثيرا من الكتابات التى عالجت الحكاية الفولكلورية ابتعد عن الدقة العلمية واكتسب طابع الهواية الفلسفية (بالمعنى العامى للفلسفة) مكتفيا بالتأملات والخواطر التاريخية أو النفسية أو الأيديولوجية ، التى تحيل مادة الحكايات الى اطار خارجى ينتمى الى مجال مغاير ، ان لم يكن مجافيا، لها •

غير أن بروب كان يرى أن كل هذا لا يؤدى الى ادراك راشد ولا الى تقدم معرفى • وانما يجب البدء بالبداية المؤسسة للدرس العلمى بالمعنى المنهجى الدقيق ، وذلك بوصف الظاهرة موضوع الدراسة وتحديد ماهيتها • « وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمد الى تقسيم مادة الحكايات الى أجزاء ، أى أن نصنف هذه المادة » •

فالتصنيف – اذن – هو أولى مراحل البحث المؤسسة لما يتلو من مراحله ومستوياته •

ومن ثم أجرى « بروب » فحصا نقديا للاجتهادات السابقة عليه التى تعرضت لوصف الحكايات وتصنيفها • فلاحظ أن هذه التصنيفات تندرج – عموما – فى مجموعتين • المجموعة الأولى : اتجهت فى تصنيفها الى تقسيم الحكاية الى بعض الفئات ، مثلما فعل تصنيفا « ميللر » و « فونت » • والمجموعة الثانية : قسمت الحكايات وفقا لموضوعاتها ، مثلما فعل تصنيفا «فولكوف» وفهرس « أنتى – آرنى » • أما بالنسبة لوصف الحكايات فقد قدم اجتهادى « فيسيلوفسكى » و « بيدييه » كمثالين لمحاولة الوصول الى العناصر الأولية المكونة للحكايات •

ويكشف هذا الفحص النقدى – على نحو جلى – طريقة « بروب » المتميزة فى العرض ، والتى ترتكز على دقة منهجية ومنطق متماسك • كما تعتمد على الحوار والجدل ، سواء مع الأفكار المطروحة أو مع تفكير القارىء نفسه • فهو يتوجه للقارىء داعيا اياه لاعمال عقله معه فيما يعرضه عليه ، بغية أن يتوصلا معا – الكاتب والقارىء – الى قناعة مشتركة ، تنفذ من خلال ما هو مشوش أو غير متماسك أو غير متسق الى الأساس الصلب •

ويمثل عرض « بروب » النقدى نموذجا رفيعا ، ودرسا تعليميا ، فى كيفية مناقشة أفكار الآخرين والحوار مع اجتهاداتهم • وهو ، مع قيامه بفحص مدى تماسك هذه الافكار ومصداقيتها ، يضعها فى اطارها التاريخى وسياقها الفكرى ليثمن ما فيها من اضافة • وقد يصور ذلك قوله التعقيبى على اجتهادى « فيسيلوفسكى » و « بيدييه » : «ان دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا فى أساسه غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه » • فالأصل فى معاودتنا النظر فى الجهود السابقة وفحصها النقدى هو التعرف على الوضع الراهن وحسن فهم المشكلة المثارة ، والانطلاق منها لتحديد المهام التى يجب علينا – نحن – أن ننهض بها •

على أى الأحوال ، فقد لاحظ « بروب » أن الخلل المنهجى الرئيسى فى التصنيفات السابقة ينبع من أنها ارتكزت جميعا على فرض تصور تخطيطى مسبق على مادة الحكايات ، بينما يتعين أن يبنى التصنيف على فحص عينى للمادة للكشف عن نسق من العلامات المتعلقة بشكل الحكاية وبنيانها ، كما هو الحال فى العلوم الأخرى •

وهكذا ، آلى « بروب » على نفسه أن ينهض بانجاز هذه المهمة • فأجرى دراسة تحليلية دؤوب لمادة الحكايات المتاحة بين يديه ، سعيا نحو تحديد الأجزاء المكونة للحكايات وتبين الثابت منها والمتغير • غير أنه لا يطنب فى عرض كل ما قام به من عمليات تحليلية واجراءات معملية ، وانما يكتفى بتقديم نتائجه الدالة والمؤثرة فى مسار الدراسة •

ومن ثم ، ينتقل بنا الى الفصل الثانى ليحدد معنا المادة التى سيعالجها ومنهجه فى التعامل معها ، عارضا علينا أولى النتائج التى توصل اليها •

وقبل أن أنهى هذا التقديم ، ليسمح لى القارىء الكريم أن أعرض عليه أمرا أجلته عند تقديمى للفصل الأول • فقد انتظرت الى حين يستبين القارىء – بعد نشر ترجمة الفصل الأول ثم هذا الثانى – أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » ينصب أساسا على نوع واحد منها وهو « الحكاية المدهشة » • وعلى هذا يكون العنوان الدقيق للكتاب هو « مورفولوجينا الحكاية المدهشة » • ولقد ورد فى بعض

المصادر أن « بروب» عنون مخطوط الكتاب بهذا العنوان بالفعل ، غير أن ناشره غيره الى العنوان الحالى •

ويعود بنا هذا التغيير فى العنوان الى مسألة الالتباسات التى وقع فيها هذا العمل الفريد وصاحبه المعلم • وقد أشرنا الى بعض هذه الالتباسات فى تقديمنا لترجمة الفصل الأول • لكن ليسمح لى القارىء الكريم بفضل ابانة فى عدد لاحق ، اذا كان فى صبره وعمرنا بقية •

عبد الحميد حواس

★ ★ ★

الفصل الثانى

المنهج والمادة

« انى لعلى قناعة تامة بوجود طراز عام يتأسس على التحولات التى تجرى بواسطة الكائنات العضوية ، وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة فى جميع أجزائها من خلال أى قطع مستعرض » •

جوته GOEITHE

★ ★ ★

بداية ، سنحاول أن نحدد مهمتنا كما أشرنا فى المقدمة ، ينصب عملنا هذا على الحكايات المدهشة (١) • والتسليم بوجود الحكايات المدهشة كفئة مفردة يعد فرضية عمل لا غنى عنها • ونعنى هنا بالحكايات المدهشة تلك الحكايات المرتبة فى فهرس آرنى وطومسون تحت الأرقام من ٣٠٠ الى ٧٤٩ • وهذا التحديد الأولى تحديد مصطنع ، غير أن الفرصة ستواتينا فيما بعد لتقديم تحديد أكثر دقة ، نستخلصه من النتائج التى نتوصل اليها •

اذن ، سوف نجرى مقارنة بين موضوعات les sujets هذه الحكايات • ومن أجل ذلك ، سنقوم أولا بعزل الأجزاء المكونة للحكايات المدهشة متبعين فى ذلك مناهج مخصوصة (كما سنرى فيما بعد) ، ثم نعقد مقارنة بين الحكايات وفقا لأجزائها المكونة • ومن ثم ، ستكون نتيجة هذا العمل التوصل الى المورفولوجية ، أى وصف الحكايات تبعا لأجزائها المكونة وبيان العلاقات بين هذه الأجزاء بعضها بالبعض وبينها وبين المجموع •

فما المناهج التى تمكن من اجراء وصف دقيق للحكايات ؟ فلنقارن بين الحالات التالية :

١ ــ يعطى الملك نسرا لشجاع • النسر يحمل الشجاع الى مملكة أخرى • (١٧١) •

٢ ــ يعطى الجد حصانا لسوتشنكو Soutchenko • الحصان يحمل سوتشنكو الى مملكة أخرى • (١٣٢) • ــ

٣ ــ يعطى ساحر قاربا لايفان • القارب يحمل ايفان الى مملكة أخرى • (١٣٨) •

٤ ــ تعطى الملكة خاتما لايفان • يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون ايفان الى مملكة أخرى • (١٥٦) ••• الخ •

يجد المرء فى الحالات المذكورة قيما ثابتة وقيما متغيرة • والذى تبدل هو أسماء (وفى الوقت نفسه ، صفات) الشخصيات ، أما الذى لم يتبدل ، فهو أفعالهم ، أو دالاتهم (٢) •

---

(١) أشرنا فى هوامش الفصل الأول الى ميلنا لاستعمال هذا المصطلح ، رغم عدم تمام رضانا عنه • وقد فضلناه لتركيزه على صفة الادهاش ، وصفة الادهاش ترد فى تراث القص ، الشعبى وغير الشعبى ، كسمة لما يتجاوز الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين • والمصطلح ترجمة لمقابله الفرنسى Les contes merveilleux وقريبه الانجليزى The Wondertales (المترجم)

(٢) Les fonctions وقد ترجمها معظم المترجمين الى « وظائف » (ج وظيفة) • والواقع أنها ترجمة ليست بعيدة ــ كلية ــ عن الأصل ، اذا قصدنا بها « أداء عمل ما » غير أن كلمة وظيفة تظل قاصرة عن أداء المعنى الدقيق وظلاله المعنوية • والدائرة الدلالية للمعنى ــ وخاصة عند مؤلفنا تدور حول العلاقات التى يولدها الفعل داخل النسق القصصى فى الحكاية • لذا فضلنا استعمال اصطلاح « دالة » ، وهو الاصطلاح المستخدم فى الرياضيات والعلوم الطبيعية • وهذا الاستعمال يتوافق مع ميل المؤلف المنهجى لاقتراب الدراسات الانسانية من المنهجية والضبط الموجودين فى العلوم الطبيعية ولعل هذا قد وضح للقارىء من اشارته المتكررة فى النص ومن اقتباساته عن جوته • وثمة اعتبار آخر ، فان استعمال اصطلاح « دالة » يبعد بقارىء العربية عن الالتباسات التى حدثت نتيجة استخدام اصطلاح « وظيفة » وما جرى من ربط خاطىء بين الوظيفة ــ فى سياقنا هذا ــ والاتجاه الوظيفى فى العلوم الاجتماعية • (المترجم)

يمكن للمرء — اذن — أن يستنتج أن الحكاية غالبا ما تعزو الأفعال نفسها الى شخصيات مختلفة • وهذا يسمح لنا بالبدء في دراسة الحكايات «**منطلقين من دالات الشخصيات** •

علينا — اذن — أن نحدد الى أى مدى تمثل — بالفعل — هذه الدالات قيم الحكاية الثابتة ، والمتكررة • اذ تتوقف كل المسائل الأخرى على الاجابة على السؤال الأولى : كم عدد الدالات التى تتضمنها الحكاية ؟

تبين الدراسة أن الدالات تتكرر بطريقة مذهلة • ومن ذلك ، أن اختبارا لبنت الزوج ومكافأتها نلقاه عند بابا ياجا مثله مثل موروزكو أو الدب ، أو حورية الغابة ، أو رأس الفرس • وبمتابعة هذه الأبحاث ، يمكن للمرء الاقرار بأن شخصيات الحكايات ، مهما بلغوا من التباين ، يقومون غالبا باتيان الأفعال نفسها • قد تتغير الوسيلة ذاتها ، التى تتحقق بها دالة ما : فى تلك الحالة تكون قيمة متغيرة •

ان موروزكو يسلك بطريقة مغايرة لبابا ياجا لكن الدالة — من حيث كونها كذلك — هى قيمة ثابتة • ففى مجال درس الحكاية يعد السؤال الخاص بمعرفة **مـاذا** تفعل الشخصيات هو **السؤال الوحيد ذو الأهمية ، أما من فعل** شيئا و**كيف** فعله فهى أسئلة لا تطرح الا كالحاق تكميلى (كاكسسوار) • (٣)

ان دالات الشخصيات تمثل الأجزاء المكونة ، تلك التى يمكن أن تحل محل **موتيفات** فيسيلوفسكى أو **عناصر** بيدييه • (٤)

ولنلاحظ أن تكرار الدالات بواسطة منفذين مختلفين أمر قد انتبه اليه — منذ طويل — مؤرخو الأديان فى الأساطير والعقائد ، الا أن مؤرخى الحكاية لم يولوه هذا الانتباه • فكما أن خصال الآلهة ودالاتهم تبدل أماكنها وتنتقل من عند بعضهم الى بعض آخر ، وتمر هى نفسها — فى النهاية — الى القديسين المسيحيين ، بالمثل تنتقل دالات بعض شخصيات الحكايات الى شخصيات أخرى •

ونستبق السياق مقدما بالقول : ان الدالات قليلة العدد الى أقصى حد ، بينما الشخصيات متعددة الى أقصى حد • وهذا ما يفسر الطابع المزدوج للحكاية المدهشة : تنوعها غير العادى وتصويريتها عالية التلوين ، من جهة ، ومظهرها المتماثل الذى لا يقل تجاوزا للمعتاد واطرادها الرتيب ، من جهة أخرى •

[دالات الشخصيات — اذن — تمثل الأجزاء الأساسية للحكاية ، وهى التى يتحتم علينا البدء باستخلاصها وعزلها (٥) •

من أجل ذلك يتعين علينا أن نعرف الدالات ويجب أن يكون هذا التعريف نتاجا لاعتبارين:

فأولا ، وقبل كل شىء ، يجب ألا يعتمد اطلاقا على الشخصية المنفذة • ولذا سنشير اليها ، فى أكبر عدد من الحالات ، بكلمة اسمية تعبر عن الفعل (المنع ، الاستفهام ، الهروب ، •• الخ) •

ويتبع ذلك ، أنه لا يمكن تحديد الفعل خارج وضعه فى مجرى الحكى • اذ يجب أن يوضع فى الاعتبار المغزى الذى تمتلكه دالة ما فى سياق الحبكة القصصية L'intrigue •

اذ لو تزوج ايفان من الأميرة ، فهذا يعنى شيئا آخر تماما عما اذا تزوج الأب من أرملة

---

(٣) ليسمح لى القارىء الكريم بالتنبيه الى أن الأهمية التى يعلقها المؤلف هنا على السؤال : ماذا تفعل الشخصيات ؟ هى اهمية نسبية خاصة بمستوى الدرس المورفولوجى ، ولكن يبقى للتساؤلات الأخرى (من ، لمن ، كيف ، متى ، ••• الخ) اهميتها فى مستويات الدرس والتحليل التالية على المستوى المورفولوجى • (المترجم) •

(٤) عالج المؤلف فى الفصل الأول محاولات كل من فيسيلوفسكى وبيدييه للتصنيف برد مكونات الحكاية الى أجزاء بسيطة أولية • انظر : الفنون الشعبية ، ع ٢٠ ص ٤٠ — ٤١ ، والهامشين ٩ و ١١ • (المترجم) •

(٥) يستخدم المؤلف مصطلحى الاستخلاص والعزل المعروفين فى العلوم الطبيعية التى تهدف — أول ما تهدف فى اجراءاتها البحثية الى تخليص الظاهرة موضوع الدراسة مما يختلط بها من ظواهر أخرى تؤثر على الظاهرة المدروسة وبالتالى تضلل معرفتنا بها • (المترجم)

أم لبنتين • ونعزز هذا المثال بمثال آخر : فى حالة أولى ، يتلقى البطل مائة روبل من والده وفيما بعد ، يشترى بهذا المال قطا ذا قدرة على التنبؤ ، بينما فى حالة ثانية ، يتلقى البطل مالا مكافأة له على العمل الرفيع الذى أنجزه فى التو ، وبهذا تصل الحكاية الى نهايتها •

نجد أنفسنا هنا أمام عناصر مختلفة مورفولوجيا ، رغم تطابق الفعل (اعطاء المال) وهكذا نرى أن أعمالا متطابقة يمكن أن تكون ذات مغازى مختلفة ، والعكس بالعكس •

ولذا فانا نعنى بالدالة فعل شخصية ما ، كما هو محدد من وجهة نظر مغزاه فى سياق الحبكة القصصية •

ويمكن أن نصوغ الملاحظات السابقة موجزة على النحو التالى :

١ ـ العناصر الثابتة ، المستمرة ، فى الحكاية هى دالات أفعال الشخصيات ، أيا كانت هذه الشخصيات ، وأيا كانت الطريقة التى تتم بها هذه الدالات •

٢ ـ عدد الدالات التى تكون الحكاية المدهشة محدود •

بعد أن عزلنا الدالات ، تنشأ مسألة أخرى وهى :

كيف نعرض هذه الدالات ، وعلى أى نحو من أنحاء التقسيم نضعها فى مجموعات ، وعلى أى نحو نرتبها ؟

سنتكلم أولا عن ترتيبها •

يظن البعض أن هذا الترتيب يمكن أن يتم عشوائيا •

فقد كتب فيسيلوفسكى : « ان اختيار المهام واللقاءات (كأمثلة للموتيفات لديه • ف • ب •) وترتيبها • يفترض قدرا من الحرية (1)

كما عبر شكلوفسكى عن هذه الفكرة بطريقة أكثر وضوحا :

« لا يفهم المرء بتاتا لماذا يجب الحفاظ فى الاقتراض (القصصى) على ترتيب الموتيفات **بشكل تعسفى** (التشديد لشكلوفسكى • ف • ب •) ففى شهادات الشهود يكون ترتيب الأحداث ـ تحديدا ـ هو الذى يتبدل فى المقام الأول » • (2)

غير أن هذا الاحتكام الى روايات شهود حادث أمر غير موفق • اذ لو بدل الشهود ترتيب الأحداث ، فان روايتهم ستكون دون معنى : ان لترتيب الأحداث قوانينه ، وكذلك للقص الأدبى قوانين مماثلة • فلا يمكن أن تحدث السرقة قبل كسر الباب ، مثلا •

وفيما يخص الحكاية ، فان لها قوانينها النوعية ، والمخصوصة بها ، كلية • ويكون تتابع العناصر ، كما سنرى فيما بعد ، هو نفسه على نحو دقيق • فالحرية فى هذا المجال محدودة فى نطاق ضيق جدا ، وبمقدار يمكن أن يحدد تحديدا •

وهكذا نصل الى الأطروحة الأساسية الثالثة فى بحثنا ، وهى أطروحة سننميها ونبرهن عليها فيما بعد :

٣ ـ تتابع الدالات يكون هو نفسه دائما •

يجب علينا ـ هنا ـ أن ننبه الى أن القوانين المذكورة سابقا لا تخص الا الفولكلور • وهى لا تشكل خاصية للحكاية من حيث كونها كذلك كما لا تسرى على الحكايات المبدعة اصطناعيا •

أما بالنسبة لتقسيم الدالات الى مجموعات :

فيجب أن نضع فى اعتبارنا ـ بداية ـ أنه لا يرد فى كل الحكايات ـ بحال من الأحوال ـ جميع الدالات • لكن ذلك لا يعدل بتاتا من قانون تتابع الدالات • فغياب بعض الدالات لا يغير من وضع الأخريات • وسنعود الى هذه الظاهرة فيما بعد ، أما الآن فلنفحص تقسيم الدالات الى مجموعات بالمعنى الدقيق للكلمة •

ان مجرد طرح المسألة يستدعى الافتراض التالى :

---

1. A. N, Veselovski, Poetika sjuzhetov, p. 3.
2 .V. Chklovski, O teoril prozy, p. 2-3.

بويطيقا الموضوعات
فى نظرية النثر
(المؤلف)

فى حالة ما اذا تم عزل الدالات ، بالتـــالى يمكن للمرء أن يضم الى مجموعات تلك الحكايات التى توجد بها الدالات نفسها • اذ يمكن اعتبارها حكايات تنتمى الى **الطراز نفســه** • وعلى هــذا الأساس يصبح مستطاعا ، فيمـا بعد ، وضـع فهرس للطرز ، مبنى لا على أساس الموضوعات تلك العلامات غير المؤكدة والغائمة بعض الشىء، وانما يقـوم الفهرس على خصـــائص بنائيـــة محددة •

وسيكون هذا مستطاعا بالفعل • غير أننـا اذا واصـلنا مقـــارنة الطرز البنائية فيما بين بعضها بالبعض ، لأمكننا التوصل الى الملاحظـة التالية غير المتوقعة كلية :

لا يمكن توزيع الدالات وفق محـــاور يلغى الواحد منها الآخر •

وستتضح هذه الظاهرة بصورة ملموســـة ـ قدر الامكان ـ فى الفصل التالى ثم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب • والى ذلك الحين ، يمكن شرحها بالطريقة التالية :

اذا رمز المرء بالحرف « أ » الى الدالـة التى يجدهـا فى كل مكان واقعـة فى المحل الأول ، وبالحـرف « ب » الى الـدالة التى **تتبعهـــا باستمرار** (ان وجدت دالة بهــذه الصـــفة) فان كل الدالات المعروفة فى الحكاية ستتلاحق متبعة **طريقة وحيــدة فى القص** ، **لا تخرج أبدا** عن الطابور ، **ولا يلغى بعضها بعضا ولا ينقضه**•

لم يكن المرء يتوقع ـ بأية حال ـ مثل هــذه النتيجة • ومن الواضح ، أنه كان للمرء أن يظن ـ على العكس ـ بأنه أينما وجد الدالة « أ » فانه لن يجد دالات أخرى تنتمى الى قص آخر •

لقد كنا فى انتظار اكتشاف محاور كثيرة ، غير أنه لا يوجد الا محور واحد لكل الحكايات المدهشة • فالحكايات المدهشة جميعا تنتمى الى الطراز نفسه • أما التوليفات التى تحدثنا عنها من قبل ، فهى بمثابة الأقسام الفرعية لهـــذا الطراز •

وللوهلة الأولى ، تبدو هذه النتيجة مجاوزة للمعقول ، وربما حوشية ، غير أنه فى استطاعة المرء أن يتحقق من صدقها بأكثر الوسائل دقة أو تحديدا • والواقع ، أن هذه الظاهرة تمثل مشكلة شديدة التعقيد يجب أن نعود اليها فيما بعد • اذ أنها تثير سلسلة من الأسئلة •

ها هى ، اذن ، الأطروحة الرابعة الأساسية فى عملنا :

٤ ـ كل الحكايات المدهشة ، من حيث بنيانها ، تنتمى الى الطراز نفسه •

نصل الآن الى واجب تقديم عرض لهـــذه الأطروحات وتنميتها • ويجب ـ هنا ـ أن نعيد التذكير بأن درس الحكاية يجب أن يتم (وقــد تم بالفعل فى عملنـــا) وفقا لمنهج استقرائى دقيق ، أو بقول آخر وفقـــا لمنهج ينطلق من المادة نحو النتـــائج • وان كان يمكن للعرض أن يسلك الطريق العكسى ؛ لأنه الطريق الأكثر يسرا عند متابعة النمو ، حيث يكون القـارىء على معرفة مقدما بالأسس العامة لهذا العمل •

وفى الوقت نفسه ، وقبل أن ننتقل الى درس الحكايات نفسها ، علينا أن نجيب على سؤال :

ما الأهمية التى يمتلكها مقدار كمية المادة التى يطبق عليها هذا الدرس ؟

للوهلة الأولى،سيبدو أنالاجابة ـ ببساطة ـ هى :

من الضرورى تجميع كل الحكايات الموجودة •

فى الواقع ، هذا غير ضرورى • فطالما أننا ندرس الحكايات منطلقين من دالات الشخصيات، يمكننا التوقف عن تحليل المادة عندما ندرك أن الحكايات الجديدة لا تضيف أية دالة جديدة • مع التسليم ، طبعا ، بالأهمية التى تمتلكهـــا المادة الضـــابطة (٦) ، التى يتعين على الباحث

---

(٦) يستخدم المؤلف هذا الاصطلاح العلمى ليعنى بهكمية الحكايات الأخرى التى يتعين فحصها لكى يتكشف من خلال هـــذا الفحص مدى وجـود الدالات وترددها ، وبذا يتمالاطمئنان الى صدق المعيار الذى تم اتخاذه وصحة الاجراءات ونتائجها • واستخدام المؤلف لهذا الاجراء المنهجى يتوافق معمنحاه فى وضع اجراءات العلوم الطبيعية ومناهجها موضـــع الأصل الذى يقيس عليه اجراءات درس الحكاية • وعمـــوما ،امتد ـ الآن ـ استخدام هـــذا الاجراء المنهجى الى الدراسات الانسانية ، وخاصة الشق التجريبى منها ، بحيث صار مبـــدأمنهجيا • (المترجم) •

وصفها · غير أنه ليس من الضروري نشر كل هذه الاجراءات في كتاب · لقد وجدت أن مائة حكاية حول موضوعات متنوعة تكون مادة ذات مقدار واف · فعندما يطمئن المرء الى أنه لن يعثر على أي من دالة جديدة ، اذ ذاك يتعين على عمل المورفولوجي أن يتوقف ، ثم يتم استكمال الدرس وفق منظورات أخرى (وضع الفهرس، واتمام النظامية الكاملة ، واجراء الدرس التاريخي ، ودرس مجموع العمليات الأدبية ، الخ ·) · ومع هذا ، فان كون المادة محدودة كميا لا يعني القول بامكان انتقاء المادة وفق الأهواء · اذ يجب أن يكون الاختيار مفروضا (تبعا لمعيار) من الخارج ·

انا سنعتمد (في دراستنا هذه) على مجموعة أفانا سييف ، وسنقوم بدرس الحكايات بدءا من الحكاية رقم ٥٠ (فهي ، وفقا لخطة أفاناسييف تعد أول الحكايات المدهشة في المجموعة) وسنتابع بعدها الحكايات حتى رقم ١٥١ ·

بالطبع ستثير محدودية المادة كثيرا من الاعتراضات ، وان كانت مبررة نظريا · ومن أجل توسعة هذا التبرير مرة أخرى ، يجب البحث عنه في المقياس الذي تتكرر به الظواهر التي تقع بالحكايات · فاذا كان تكرارها كثيرا ، اذ ذاك يمكن للمرء الاكتفاء بقدر محدود من المادة · أما اذا كان التكرار قليلا ، عندئذ يصبح هذا الاكتفاء غير ممكن · وكما سنرى فيما بعد ، فان التكرار في الأجزاء المكونة الأساسية للحكايات يتعدى كل ما كان في استطاعة المرء أن يتوقعه ·

يترتب على هذا ، أنه من الممكن نظريا الاكتفاء بمادة بحثية محدودة · ومن الناحية العملية ، يبرر هذه المحدودية حقيقة أن استعمال عدد كبير من الحكايات سيضاعف من حجم كتابنا · ولهذا ، فان كمية الحكايات ليست هي المهمة ، وانما المهم هو الكيفية التي تتم بها الدراسة التي تطبق على هذه الكمية من الحكايات · وعليه ، فان مائة حكاية هي التي تكون مادة عملنا · أما الباقي فهي مادة ضابطة ذات أهمية عظيمة بالنسبة للباحث ، ولكن أهميتها لاتتعدى أبعد من ذلك ·

* * *





التجميل والتزيين والأزياء الشعبية

أحمد رشدى صالح

من الملاحظ أن المأثورات الشعبيــة غنية جدا بالحديث عن الجمال والتجميل والزينة والأزياء الشعبية ٠

ولكن لماذا يبــدى الرجل والمرأة الشعبيان كل هذا الاهتمـــام بالحـديث عن الجمال والتزين والأزياء ؟ هذا السؤال يفتح أوسع الأبواب أمامنــا لنتحدث عن الأسلوب الذى يستقبل به الانســـــان الشعبى معطيات الحياة فى مختلف مراحلها وفى شتى جوانبها ، هذا الأسلوب حسى للغاية ، يعتمد على التقاط الحواس : السمع والبصر واللمس ، والتـذوق لكل الأشــياء والكائنات ٠

هذا أولا ٠

والأمر الثانى أن الانسان الشــعبى يجمع أو يلتقط معارفه الأولى بواســـطة الحواس التى يتراكم عن طريقهـــا ، وعن طريق ممارسة الحياة اليوميــة ذاتهـــا ما نسميه نحن بالمعرفة التلقائيــة ـ أى الثقافة السائدة التى تتضمن مجموعة من القواعد والضــوابط التى تؤلف الموازين والمقاييس التى تضبط نظرته الى الأشياء والناس وتتحكم فى ذوقه ومزاجه ٠

وهناك نوعان من المقاييس بالنسبة للجمال البشرى والأول مقياس ثابت – وخلاصته : ان الجمال البشرى فى الرجل والمرأة نسبى الى زمانه ومكانه والمقياس الثانى متغير نتيجة لتغير القيم ، والسلوك والأمزجة ، وذلك لضغط تغير أسلوب الحياة من ناحية ، والمخالطات الثقافية من ناحية ثانية ٠

وفى المأثورات الشعبية العربية نجد أن كلمة الجمال ليست هى وحدها المستخدمة ، فهناك كلمات الحسن والبهاء والحلاوة ، والرجل العايق والرجل الذى يبالغ فى التجميل يوصف بأنه عيوق ٠

كما أن هناك صفات مختلفة موجودة فى الأغانى والأقوال السائرة ، تصف الشخص الجميل نفسه – رجلا أو امرأة – عندما يتأنق ويتجمل : كأن تصفه بالمعجبانى ، وذات الدلال ولا داعى لايراد الكلمات الأخرى – فقد يساء فهمها ٠

وهناك أكثر من مصدر لأقدم صورة للمرأة الجميلة فى المأثورات الشعبية ، فنجد المصدر القديم جدا الذى سبق الفتح الاسلامى للبلاد العربية والذى يعود الى بداية التاريخ فى مصر وعصور الجاهلية فى شبه الجزيرة العربية رغيرها من مواطن الحضارات القديمة ٠

وهناك مصدر أحدث عمرا وأحدث تاريخا وهو الذى نشأ بعد استقرار الحياة الاسلامية العربية ٠

وكلا المصدرين يؤثران حتى الآن فى رسم صورة المرأة الجميلة أو الرجل الوسيم وأقدم ما لدينا من نماذج المأثورات العربية التى تشير الى شىء من مواصفات الجمال البشرى نجده فى أقدم المواويل وأقدم الموشحات ونلاحظ أن الصفات الجمالية الشخصية منتزعة من الصفات الواردة فى الشعر العربى الفصيح ٠

فالمرأة مثلا – ذات قد معتدل ممشوقة القوام كأنها امرأة بدوية يقول موال يرجع الى القرن الحادى عشر :

ما أحسن محبوبى وما أجمله
ما اعدل قده وما أكمله
لا يسمح بالوصال الا غلطا
فى النادر والنادر لا حكم له

وهذا الموال منظوم بلغة فصيحة سهلة ٠

وهناك موشح قديم ، استمر جاريا فى الاستعمال فى الشرق العربى حتى أواخر القرن التاسع عشر ٠

يقول الموشح :

كحل السحر عيونا
فوق توريد الخدود
وازدرى الأغصان لينا
حسن ميباس القدود
والظبا يسطو علينا
بعيون نجل سود
حكمت بالأسر فينا
أعين الظبى الشرود
خده للصب ورد
ولسيف اللحظ جرد
كامل الأوصاف أغيد
مذ غدا فى الحسن مفرد
باسم الثغر يرينا
من لماه عذب الورود
يخجل الدر الثمين
نظم هاتيك العقود

وفى المأثورات السابقة نجد أن صورة المرأة هى المشدودة القوام ، كحيلة العينين ، متوردة الخدين ، باسمة الثغر ، التى يخجل الدر الثمين ويتواضع أمام أسنانها الناصعة البياض ٠

والسؤال هو ما هى مواصفات الجمال فى المرأة الشعبية العربية الآن كما ترويها المأثورات الشعبية ؟

هذه المواصفات تختلف من بلد عربى الى بلد آخر ، ومن شريحة اجتماعية الى شريحةاجتماعية أخرى فى مصر وغيرها من البلاد العربية ٠

هناك نوعان رئيسيان للمواصفات أو مقاييس الجمال بالنسبة للمرأة ٠ النوع الأول خاص بالمرأة فى المجتمعات الزراعية : قراها وحواضرها والنوع والثانى خاص بالمرأة فى البيئات البدوية والصحراوية ٠

ومواصفات الجمـال فى الحالة الأولى تختلف تماما عن مواصفات الجمال فى الحالة الثانية ٠

فأهم مواصفات الجمال فى المرأة التى تسكن الوديان والمناطق الزراعية نسمعها حتى الآن فى أغانى الخطبة والحنة والدخلة ٠ فنجد أم العروس تنادى العريس ليرى صفات الجمال فى ابنتها فتقول :

أنظر بعينيــك يا جميـل
بيضـه فى لون الياسـمين
راسهــا رأس اليمـامه
سبحان الخــلاق العظيم
يا قورتهـا هـلال شـعبان
يا شعرهـا سـلب الجمال
يا عيونهـا عيون غـزلان
يا حاجبهـا خطين بجـلام
يا سنانهـا لولى ومرجـان
يا خدودها تفاح الشـام
يا حنكها خـاتم سـليمان
يا صدرهـا بلاط حمام
يا بطنهـا عجين خمران
يا سرتها قعر الفنجـان
يا نهودهـا فحول رمـان
يا وراكهـا عواميد رخام

هذه المواصفات تشير الى أن المقياس الأول فى جمال المرأة الشعبية هو امتلاء جسمها ٠

فالمرأة الشـعبية الجميلة توصف بأنهـا مكتنزة ، سمينة ، كحيلة العينين باسمة حلوة الخ ٠

أما اذا كانت نحيلة العود فهناك أحد أمرين اما أن تتولى الأم وقريباتها تسمينها أو تتغنى بان جمالها يكمن فى عودها الناحل ، ومثـال ذلك الموال التـالى الذى يشـبه المرأة الجميلة بالرمح ويقول أن هذه المرأة الجميلة هيفـاء يقول الموال :

الأهيف اللى حـوى ورد الخدود وقنـاه
وله قوام يزدرى خـير الرمــاح وقناه
عينى تفيـض تجـر الدموع وقنـاه
أداه على من حوى هذا الجميل وقناه

والقاعدة أن توصف المرأة الجميلة بأنهـا مكتنزة والاسـتثناء أن توصف بأنها هيفـاء العود ٠

والمواصفات الجمالية الأخرى بجانب السمنة: هى الحضـور الجمـالى ، أى يفرض جمالهـا الطبيعى نفسه على انتباه الآخرين ، اما عن طريق استغلال الفتاة الجميلة لجمالها فتسـير بخطوة موقعة لافتة للنظر ، أو تبدى من الدلال مايزيد من جمالها ، أو تختار من وسائل الزينة مايزيد من جمالها الطبيعى ، أو أن تكون خفيفـة الدم أخاذة ساحرة ٠

وهنا أمثلة من الأقوال العربية السـائرة فى عدد من البلاد العربية ٠

فهذه أغنية صباحية ، تشير الى أن العريس بات ليلته مذهولا مأخوذا بين جمال عروسـته الطبيعى ، وبين روعة زينتها وتجملها ٠ تقول الأغنية :

على فرش المعجبانى ادألج الرمـان
والشـمس لسـه طالعة يا حبيبى نام
يا لى على كرسى خدك تصلح الزعـلان
الحى فى فرشتهـا بيت مـا رقد
عينـه لقصتها ولفى الحـلق
الحى فى فرشتهـا بات ما نـام
عينه لقصتهـا ولفى الزمـام (١)

(١) القــلادة ٠

وهناك دوبيت سودانى شهير يقول ، انه بالرغم من هبوب الرياح المحملة بالرمال ، الا أن الفتاة الجميلة مرت أمام الشاعر وسحرته بزينتها وبخلخالها الجميل ·

يقول الدوبيت :

الليله الصعيد جاب الهبوب مجلوبه
وطران الى هل والجلسه فى الراكوبه
وشوف بنت الحرام زينوبا
والحجل اب بربعين خايل على مركوبه

ومثل آخر من السودان حيث قال شاعر شعبى شهير جدا عاش فى القرن الماضى اسمه « الحاردلو » يقول ان كل المصاغ الذى تتزين به الجميلة مجرد كلام لأنه لا يرقى الى مستوى جمال فتاته ·

يقول الحاردلو :

الماظ والحرير والجوهر المعزول
والدهب البجيبو من بنى شنتول (٢)
عندى حق صحا هو مجرد قول
ما يشابهن جمال خد أم حنانه بتول
شعرا ريش نعام والوجه سمح مصقول
وعنقاصب قزاز صانعنو فى اسطنبول
أكتافا هدل ولليد تقول مجدول
قامت فى القياس بين القصر والطول

ومثال من المشرق العربى :

من الأغانى الشعبية العراقية والمنتشرة فى بلاد الخليج أيضا نسمع الشاعر يصف الفتاة الجميلة بأن ثوبها مصنوع من الكتان المجلوب من يازما وانها تلبس خلخالا جميلا وتضع فى أنفها خزامة وانها تسرح كالظباء فى البستان ·

تقول الأغنية :

كتان كوتيك ليمش يانى يا زمالى
وشداته مجلوبه
توبوغى خلخالى
بورنو خيز مالى
فى محليها خلخال
وفى أنفها خزامه
السن أمه ديرش
يا غلار لزمه لى
تسرح فى البستان يدا بيد

وفى البادية تصف الأغانى الجمال الطبيعى للمرأة البدوية بأنها ضامرة الجسم ، فارعة العود ، مشدودة القوام ، ناحلة الوسط ، سريعة الحركة ، ذات عيون ساحرة ·

هناك أغنية بدوية شهيرة تقول :

يا بصيلات الجراى
يم الريق عسل على السنون جراى
يا معيليبا لا صابك رأى
جسمك ضامر سوط
مرقد جسمك جنه
والأجر عند الله

هذه الأنواع من الجمال الطبيعى تزيدها المرأة بأسلوب خطوتها ولفتاتها وتوقيع مصاغها · هناك أغانى معروفة تشير الى أن الفتاة اذا مشت هزت العالم كله وسحرت بنات الحور · وقد نكتفى بمطلع هذه الأغنية :

مسيكى بالخير يا مشمش طرى مبلول
تمشى تهز الفلك تسبى بنات الحور
وحياة من زين الرجبة وشرعها
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول

بالاضافة الى ما سبق ، تشير المأثورات الشعبية الى دلال المرأة الجميلة كوسيلة من وسائل زيادة تأثير جمالها · والأمثلة كثيرة جدا متواترة فى أغانى البنات الصغيرات ، والبنات فى سن الزواج والخطبة وسنختار أغنية من

---

(٢) قرب الحبشه ·

النوع الخفيف جدا ، أى الذى لا يغرق المستمع فى الفاظ الدلال :

هذه الأغنية ، أغنية خطوبة تبدأ بأن يطلب العريس من العروس الجميلة أن تعطيه الرمان المزدان بحبات القرنفل وبقية الأغنية تأتى على لسان العروسة ٠

رمان مرشج جرنفـل يا منيتى أديـه لى

العروس الجميلة تســوق دلالهـا تحذره وتقول :

خليك فى بلدك وأنـا آجى على مهـلى
يا أعز من نور عينى ويا أغـلى من أهلى
واحذر تجينى تحت شباكى وتنـده لى
أحسن يراعوك العوازل يفتنوا لأهـلى
أهـلى كتار يا جميل ويكتروا مهرى

ننتقل من صفات الجمال الطبيعى وزيـادة سحره الى وســائل التجميل ونسأل ما هى المواضع التى تســتخدم هذه الوسائل فى تجميلها الجسم ، كله لكن أهم وأبرز مواضـعه هى الأجزاء الظاهرة التى لا تكسوها الأزياء كالشعر والوجه واليدين والقدمين ٠

نبدأ بالشعر ونرى وسائل تجميله ٠

الصورة الجميلة لشعر المرأة فى كل البلاد العربية هى صورة الشعر الناعم الكثيف الغزير الطويل الأسود الفاحم ٠ واذن اذا كان الشعر مجعدا فلا بد من تمهيده ومقـاومة تجـاعيده بواسطة الدهانات المختلفة واسـتعمال الحنـاء والتمشيط والعناية بقصه وتضفيره ٠

وأهم الدهانات المستخدمة شعبيا لتجميـل الشعر هى الزيوت المســتخرجة من الخـروع والفول السودانى والدهن الحيـوانى ، وأنـواع من اللبن ٠

ومنذ الطفولة يعتنى بتمشـيط الشـعر ، بأمشاط تختلف موادهـا حسب مكانة المرأة وتبدأ بأمشاط مصنوعة من الخشب وتتدرج الى أمشاط مصنوعة من المعادن الرخيصة أو المعادن النفيسة كالذهب والفضة ٠ وفى حالة الأمشاط الثمينة تزين هذه الأمشاط بالجواهر وتعتبر من نفائس الصناعات اليدوية الجمالية وقد تركت لنا القرون السابقة مجموعة من هذه الأمشاط النفيسـة التى كانت ذائعـة الاسـتعمال منـذ العصر العثمانى والمملوكى الى بدايات القـرن العشرين ٠

وكانت العادة الى بداية هذا القرن أن يقص شعر الفتاة والمرأة بأسلوب يترك « قصة » على الجبين وخصلات من الشعر تنسدل على الصدغين أما بقية شعر الرأس فكانت تضفر ضـفائر أحادية تتراوح بين ١١ ضفيرة و ٢٣ ضـفيرة ، وتتخلل الضفائر خيوط من الصـوف أو من الحرير ، وتنتهى الضفائر ، بمجموعة من صفائح المعادن النفيسة كالذهب المطعم باللؤلؤ والماس أو الفضة المطعمة أيضا ٠

ونسمع ونقرأ كثيرا عن جلوة الوجه ، وكان ذلك يتم باستخدام أنواع مختلفة من وسـائل تجميل الوجه منها أولا تنعيمه ـ أى جعله ناعما مشدود الجلد ٠٠ بلا تجاعيد وذلك باسـتخدام اللبن فى تدليك الوجه أو اسـتخدام الزيوت العطرية أو ماء الورد أو قشـور بعض الفواكه والخضر ٠

يأتى بعد تنعيم البشرة تجميلها بالمعـاجين والمساحيق الشعبية ومنهـا الحسن يوسـف ، وغيره مما كان العطـارون يجهزونه من المـواد النباتية والحيوانية الموثوق بتأثيرها ٠

لكن يبدو أن الاهتمام الأول كان منصرفا الى تجميل العيون ـ وذلك فى البلاد العربيـة كلها ٠ والسبب الأول فى تقـديرنا ان الجزء الذى كان مسموحا بظهوره حين تلبس المـرأة الشعبية كامل ثيابها وتغطى جسمها كله من القدم الى الرأس ـ هذا الجزء كان هو العيون ٠

ولقد لفت بعض الرحالة الأجانب العيـون العربية والمصرية ،

ولقد لفت جمال العيون العربية والمصرية بعض الرحالة الأجـانب ، ومنهـم ادوارد وليـام لـين الذى مكث فى مصر ثلاثة أعوام وألف كتـابه الشهير عن طبـائع وعادات المصريين المحدثين وقال فيه :

« لم أر فيما رأيت عيونا أجمل من العيـون المصرية ، ويزيدهـا جاذبيـة احتجـاب الملامح

بالنقـاب (اليشـمك) كما يزيد الكحل من سحرها ٠

ولكن ما هي قصة الكحل بالذات ؟ ومتى بدأ الانسان العربي في استخدامه ؟

في الجاهلية في شبه الجزيرة العربية كان الرجال والنساء يكتحلون للتجميل أو لمعالجـة أمراض العيون ٠

وفي مصر الفرعونية وفي العراق والشـام قبل البعثة المحمدية ، كان الرجال والنسـاء يكتحلون للأغراض السابقة ٠ واذن فاستخدام الكحل قد بدأ ربما قبل ميلاد التاريخ المعـلوم لنا ٠

وكلمة الكحل المستخدمة حتى الآن ، كلمة عربية ذائعة وموجودة في كافة اللهجات العربية لكنا نسمع في العراق مثلا كلمة « سورمه » في مقابل كلمة الكحل ٠

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الكحل : اثنان منها يستخدمان للزينة ٠ الأول يصنع من سناج اللبان العطرى المحروق ٠

والثاني يصنع من سناج قشر اللوز المحروق وهذان النوعان للزينة ٠

أما الكحل المستخدم في الطب الشعبي فهو المعـروف بكحل الحجر ويصـنع من مسحوق الرصاص الذي يضاف اليه عرق الذهب والسكر النبات ومسحوق اللآلئ وبعض الأحجار الكريمة الأخرى ٠

وكان النساء يبـدين اهتماما خاصا بنظافة الكحل وأدواته ٠

والنساء الموسرات والفقيرات كن يستـخدمن أنواعا مختلفة من المكاحل ٠ المرأة الموسرة كانت تملك عددا من المكاحل الذهبية والفضية تضـع فيها الكحل ٠ وكانت هذه المرأة تستخدم عددا من المراود الدقيقة المصنوعة من الذهب أو الفضة أو المعادن أما المرأة غير الموسرة فكانت تستخدم مكاحل رفيعة ومراود من الخشب ٠

وكانت العادة أن تغمس المرأة المرود في مـاء الورد ثم تغمسه في الكحل وتمرره برفق بين الجفون وترسم به ما تشاء من ظلال فوق جفونها أو تطيل به أواخر عيونهـا ، أو تسـتخدم الكحل في تثبيت وابراز حاجبيها ورسمهمـا على شكل هلال أو أن تجعلهما معقودين متصلين أو تفصل بينهما بنقطة ٠

وكانت المرأة الموسرة تستخدم الكحل أيضا في رسم الخال على خدهـا ، ذلك اذا لم تكـن تستخدم الوشم ٠

وكانت المرأة تستخدم ماء الورد بكثـرة في تدليك ساعديها وساقيها وعنقها ووجهها ٠

وكانت العادة أن ترش على ضيوفها من ماء الورد عندما يغادرون منزلها ٠

وكانت المرأة تجمـل الأطراف التي كانت تظهر من جسمها خارج ثيابهـا الفضفاضـة وأهمها اليدين والقدمين ٠وكانت وسائل تجميل هذه الأعضاء تتم أولا بتنعيم البشرة بواسـطة تدليك اليدين والأصـابع بماء الورد والعطور والدهانات الخاصـة بذلك ثم يتم تجميلهمـا بالخضاب - أي الحنـاء -التي كانت النسـاء يصنعنها من مسحوق أوراق الحناء المعجون بمـاء الورد ٠ ويأتي مع ذلك الوشم ٠ الوشـم عـلى ظاهر اليد والأصابع ، والذقن والشـفاه وأعلى الجبين ٠ ويأتي مع ذلك ، استخدام الخواتم التي كن يلبسنها في كافة أصابع اليدين والقدمين ٠

ويأتي مع ذلك أيضا لبس المصاغ الخـاص بالبدن والقدمين ٠

أشرنا اشارة عابرة الى الوشم ٠ كيف كان يتم وكيف كان يعالج وما هي ألوانه المحببة ؟

يوخز الجلد بمجموعة من الابر لترسـم نمطا معينا من الزخارف وعدد الابر فردى سـبعة ابر ، ثم يدلك الجزء الموشوم بالزيت المخلوط باللبن النسائي وبعد فترة قصـيرة توضع على مواضـع الوشم أوراق السلق الطازجة لتبرأ جراحة ٠

أما الألوان المحببة ، فأشهرها اللون الأزرق، لكن النساء الشعبيات كن يفضلن اللون الزيتونى الغامق – وقد ظل ذلك المزاج ساريا حتى وقتنا هذا ويستوى فى ذلك المرأة البيضاء والسمراء وكلما فحصنا عادات التجميل الموروثة عند المرأة الشعبية اتسع ميدان الحديث ٠

وخلاصة ما قرأت وما شاهدت من اهتمام المرأة بتجميل نفسها أؤكد ان المرأة الشعبية هى الأكثر اهتماما بابراز جاذبيتها الجمالية الطبيعية أو المكملة لجمالها الطبيعى عن أختها المرأة الحديثة العاملة ٠

والأسباب التى تدعونا الى أن نرى هذا الرأى هو ان المرأة الحديثة وخاصة العاملة ، تستخدم أنماطا مصنعة جاهزة ، وتغيرها باستمرار حسب تغير المودات ٠ وليس لديها الوقت أو الخبرة اللتان تسمحان لها بأن تختار وتصنع بيديها وسائل تجميلها وأسلوب تجميلها ٠

انها فى الحقيقة تفضل جمالها الطبيعى فى قوالب يرسمها خبراء التجميل الأجانب من الرجال والنساء لتدفع بها الماكينات بعد ذلك بملايين العلب والمعلبات – تماما كما يحدث فى الأطعمة المحفوظة ٠

المرأة الشعبية الموسرة بالذات ، لم تزل حتى الآن تولى عناية شخصية بجمالها ، وهذه العناية لها أكثر من صفة ٠

أولا : صفة التناسق بين مستخدمات التجمل وهيئتها الخاصة بها ٠

وثانيا : صفة الاستمرار ٠

وثالثا : صنعة الخبرة المتراكمة أجيالا بعد أجيال بكيفية تجميل مختلف أعضاء الجسم ، لتناسب الأوقات والأماكن والمناسبات التى تتألف منها حياتها اليومية ٠

ولعلنا نلاحظ أن المرأة الشعبية الموسرة تقضى وقتا أطول بكثير فى التجميل – سواء فى أوقات الاستحمام أو أمام المرآة – أو أثناء :عداد الثياب المناسبة واختيار المصاغ والاكسسوار المناسب ٠

● ● ●

واضح ان موضوع التجميل واسع جدا وقد تكلمنا على الجانب النسائى ويبقى جانب الرجل والطفل والصبية أو الصبى ٠

وتجميل الأشياء المنزلية والمستخدمات وكلها تعنى الكثير بالنسبة لحياة الملايين لأن التجميل ليس غرضا فى ذاته بالنسبة للحياة الشعبية وانما هو :

أولا : تعبير عن الممارسات المتفائلة للحياة ٠

وثانيا : لأنه موروث محمل باشارات اعتقادية وأسطورية غاية فى الأهمية بالنسبة لمن يستخدمه ، وبالنسبة أيضا لمن يدرس سلوك الجماعات الشعبية بل القيم الثقافية والأخلاقية التى تحكم مسار حياتهم ٠

التزين عند الرجال
وأزياء المرأة والرجل

هل نجد فى المأثورات الشعبية العربية ما يشير الى اهتمام الرجل بالتزين ؟

فى الحياة منذ أزمان بعيدة – أى منذ ما قبل البعثة المحمدية ، نجد فى الأشعار والمأثورات الفصيحة ما يشير الى تزين الرجل واختياره لأزياء الفروسية والحياة العادية ٠

أما المأثورات الشعبية فتقدم اشارات الى تأنق الرجل الموسر على امتداد السنة والرجل الشعبى فى المناسبات المهمة ، وهذا طبيعى جدا فالسعى الى الأناقة أو التجمل ، سلوك طبيعى وتلقائى عند المرأة والرجل ٠

وأقدم وسائل التجميل وأكثرها استمرارا عند الرجل هى الخضاب ٠ خضاب الشعر الأشيب أو الأسود ٠

والوشم ووحدات الوشم تختلف من بيئـــة الى بيئة ٠

والكحل للعيون

وطريقة قص الشعر أو ارساله ٠

وتزين الرجل الفتى ورشـق السـهام فى عمامته واســتخدام بعض الحلى وأقدم المأثورات الشعبية العربية التى أشارت الى عناية الرجـل بالتزين ، أقدمها فى تقديرنا موجود فى السـير وقصـص البطولات والغنائيات العاطفية التى ظهرت فى المغـرب والأندلس وكان أبو بكر بن قزمـان - صاحب اليد الطولى فى هـذا الفن ومنشئه - قد وضع مواصفات الفتى العاشـق فى أحد أزجاله فاشترط فيه أن يكون **أنيقا** ٠ فى ملبسه وزيه ، وقال أنه يكره « العاشـق المزبلى » وهذا هو تعبيره ٠ أى انه يكره أن يرى عاشقا يلبس ثيابا زرية أو أن يكون مهملا فى نظافة بدنه أو مظهره ٠

وفى النص الشفاهى لسيرة الهلالية - وهى الموجودة فى صعيد مصر واليمن والشمال العربى الأفريقى - نجد ثلاثة نماذج للفتى الشجاع - الأنموذج الأول يمثله **الخفـاجة عامر** وهو أحد الأمراء ، الذى يوصف بجمال الطلعة وعنايتـه بهندامه ٠ والأنموذج الثانى يمثله دياب بن غانم وهو المقاتل الشرس ، الذى تروى السير أنه عاش فى البرارى مرسلا شعر رأسه ولحيته يتدرب على فنون القتال ، وكان ارساله لشـعره الطويل ، علامة من علامات الفروسية والأنمـوذج الثالث نجده فى الرسوم التى رسمها الفنان الشعبى ، لأبطال السير كعنترة وســيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالى وقصص الجندبة وقتاله الشجعان ٠

فى كل هذه الرسوم ، نجد أن كافة الرجال - أى أبطال القصص والملاحم يظهرون بشـوارب طويلة كثيفة ، حتى أن بعض الرسوم والأشعار تقول لنا ان دياب فعلا كان يعقد أطراف شاربه وراء عنقه ، ومن الأقوال المتواترة أن فلانا من الأبطال كان له شارب يقف عليه الصقر ٠

بقى من العصور الجاهلية والاسلامية وسائل الخضاب والكحل ونضيف اليها وسائل أخرى جاءت الى المنطقة العربية مع غارات التتار والمغول والمخالطة بينها وبين أهالى البلاد العربية الأصليين نحن نعرف مثلا ان العامة فى البلاد العربيـــة يقصون شعر رأس الصبى بحيث يتركون **قصة** فى مقدمة الرأس ويجعلونه على شكل دائرة عند النافوخ ويتركون بقية الشعر ٠

وتفسيرنا لهذه الأشـكال ان بعـض الذين درسوا العـادات الشـعبية المصرية والعربيـة يقولون لنا ان قبائل التتار كانت فى غاراتهـا الوحشية تقتل الناس بلا تمييز بأن تفصـل الرأس عن الجسم ، وان العـامة لجأوا الى ترك خصلة مميزة فى مقدمة الرأس حتى اذا انفصلت الرأس عن جسم صاحبها أمكن التعرف عليـه أو أمكن أن يعرفها أهل القتيل فيقومون بدفنها وبعضهم يقول ان لهذه القصة ، غرضا سحريا أما ترك قرنين من خصلات الشعر على صـدغى الصبى ،فعادة موجودة عن القبائل التترية ولعلها مأخوذة عن بعض العشائر الجاهلية ، التى كانت - تتخذ قبل الاسلام - من الحيوانات الوحشية رمزا مقدسا لها ، وفى العادة كان الحيوان المفضل هو الحيوان ذو القرنين ٠

ولا ننسى أن الاسكندر المقدونى كان يســمى ذو القرنين ، لأن طاسة الحرب التى كان يلبسها كان لها قرنان ٠ وأمـا الدائرة الحليقة فوق النافوخ المستعارة من عـادة تتريه وغجرية - فنعتقد ان لها غرضا سحريا ٠

واذا انتقلنا الى أزياء النساء وأزياء الرجال الشعبيين سنجد أنفسنا أمام مواكب وكرنفالات من الأزياء الشعبية المستخدمة الآن فى مختلف أنحاء البلاد العربية ، وتلك التى كانت مستخدمة الى خمسين أو سبعين سنة مضت ٠

الحقيقة أن الأزياء الشعبية تتنوع تنوعـا شديدا وغزيرا :

أولا : حسب المرحلة التاريخية وحسب البيئة الجغرافية وحسب العـادات والتقاليـد وحسب الوضع الاجتماعى للرجل أو المرأة ٠٠ وأمام هذا سنجد أنفسنا كما قلنـا

أمام مئات من الأزياء ومئات من قطع الاكسسوار .

وهذا طبيعى فعلى امتداد البلاد العربية سنجد فلاحين لهم أزياؤهم ، وبدو لهم أزياؤهم ، وأصحاب حرف يدوية لهم أزياؤهم ، وتجار أو أعيان أو علماء دين لهم أزياؤهم ، وأغنياء لهم أزياؤهم وغجر رحل لهم أزياؤهم ورعاة أو صيادين لهم أزياؤهم .

وسنجد ان القاعدة التى تحكم التنوع الشديد بين هذه الأزياء هى :

أولا : الوظيفة التى يؤديها الزى بالنسبة للمناخ وطبيعة العمل أو الوجاهة والأناقة .

وثانيا : المزاج العام - فالمثل الشعبى يقول « كل اللى يعجبك - والبس اللى يعجب الناس » .

أى ان المزاج العام أو الذوق العام - أو المودة - هى التى تتحكم أيضا فى الزى .

ولنبدأ من قمة المجتمع ونسأل عن أهم الأزياء التى كان يلبسها أصحاب المكانة الاجتماعية أو السلطة الاجتماعية والدينية .

لدينا شهود كثيرون رأوا بعيونهم أنواع هذه الأزياء .

ونكتفى بما أشار اليه على مبارك فى الخطط التوفيقية وما قاله الرحالة العربى الكبير ابن بطوطة .

قال لنا على مبارك :

كان السلطان (سلطان المماليك الذين كانوا يحكمون مصر والشام وأنحاء أخرى من الوطن العربى) وكان العسكر يلبسون على رءوسهم الكلوته بدلا من العمامة .

وكانت العادة أن تكون الكلوتات صفراء مضربة تضريبا عريضا ولها كلاليب وكانوا يضفرون شعورهم الطويلة ويرسلونها بين أكتافهم ، وهى موضوعة فى أكياس من الحرير الأحمر أو الأصفر .

أما كبار علماء الدين وكبار القضاة . فكانوا يلبسون العمائم الضخمة وكانت الطرحات بالذات من شارات أزياء القضاء .

وفى عصر المماليك بمصر والشام كانت الطرحة والعمامة وشال العمامة تصنع كلها من قماش من الحرير أو الكتان أو الكشمير .

وكانت ضخامة العمامة تشير الى المكانة الاجتماعية لصاحبها .

يقول ابن بطوطة :

« لم أر فى مشارف الأرض ومغاربها عمامة أعظم من عمامة قاضى الاسكندرية عماد الدين السكندرى ، رأيته يوما قاعدا فى صدر محراب وقد كادت عمامته ان تملأ المحراب كله » .

وفى العادة كان زى الرجل يتألف من قميص وسروال وصديرى ، فوقها قفطان وحزام يشد الوسط وجبة .

وكانت قمصان الوجهاء وثيابهم من الحرير وأما قمصان العامة فكانت مصنوعة من الكتان أو التيل .

نأخذ أجزاء الزى الرجالى قطعة قطعة ونبدأ بالحزام .

الحزام كان يستخدمه الأعيان ورجال الدين والتجار وكان الحزام قطعة من قماش الحرير أو الكشمير ، عرضه متر وطوله ثمانية أمتار .

ونقرأ فى وصف الأزياء الشعبية كلمات تحتاج الى شرح مثلا كلمة : كرك السمور : عبارة عن معطف من الحرير أو الجوخ يلبسه أصحاب المقام الاجتماعى الرفيع والعلماء .

ونقرأ فى كتب المؤرخين والرحالة عن القلانس : وهى طاقية تلبس تحت طربوش من الصوف مصبوغ بلون ، وحول الطربوش يلف شال العمامة ويكون من الصوف أو الحرير المشغول .

وأيضا نجد أن ألوان العمائم كانت مختلفة : كان المسلمون يلبسون العمائم البيضاء والحمراء والخضراء وغير المسلمين كانوا يلبسون العمائم

السوداء والبنفسجية وذات اللون الأحمر الغامق .

ونقرأ ونسمع أيضا عن كلمة المز أو المزد . لم يكن الأعيان أو العامة يستخدمون الجوارب، لكن الأعيان كانوا يلبسون خفا مصنوعا من جلد رقيق لاصق بالقدم وفوقه يلبسون المركوب ذا اللون الأصفر .

أما ثياب الفلاحين فكانت أبسط وهي الموجودة حتى الآن : القميص والسروال المصنوع من الكتان وفوقهما العرى ـ وهو قميص أزرق يضبطونه بنطاق (حزام) من الجلد أو الليف أو القماش ، ويضعون على رءوسهم الطواقى أو اللبدة ـ وفى المناسبات المهمة يلبسون الزعبوط أى العباءة .

وأهم الأزياء المشتركة بين الرجال والنساء كانت : غطاء الرأس الطربوش ، والطاقية والحزام ، والمز أى الحذاء الداخلى .

وكانت النساء الموسرات يلبسن قمصانا من الحرير الموصلى ، وكانت أحب الألوان اليهن هى الأبيض والوردى والبنفسجى والأصفر الباهت والأزرق السماوى والأسود .

وكان النساء يطرزن هذه القمصان بأسلاك الذهب اللامعة .

وكانت القمصان قصيرة لا تصل الى الركبة . وهناك الشنتيان وهو نوع من القماط المصنوع من قماش عريض يناط بالخصر ويشد بتكة تمر فى باكية بأعلى الشنتيان .

وفى المواويل الشعبية نسمع كلمة اليلك ، وهناك موال مصرى كان ذائعا الى وقت غير بعيد يقول :

يا بت يا يم اليلك
والهلالى بيلالى
ون كان أبوك الملك
ومحرش الوالى
لا دق أنا طبلتى
واقول لك أنا الوالى

وأما اليلك فعبارة عن ثوب يلتصق بالقامة فى الوسط وينسدل الى القدمين .

وكانت المرأة المعجبانية تتفنن فى صنع اليلك الخاص بها فكان بعض النساء يجعلن اليلك مقورا لا يغطى النحر ويضعن أزرارا أمامية ويجعلنه مفتوحا من الجانبين .

وفوق اليلك كن يلبسن حزاما يخاط عند الوسط أو كن يستخدمن شالا من الكشمير ، ثم كن يلبسن فوق اليلك جبة من الجوخ شتاء .

وهذه الأزياء كانت المرأة تلبسها داخل البيت أما خارج البيت فالنساء كلهن يلبسن الحبرة التى تغطى الجسم كله وتستر كل أعضاء جسم المرأة ما عدا عينيها . أو اليشمك الذى كان ينزل الى القدمين وكانت الفتاة قبل الزواج تلبس الحبرة السوداء .

والمرأة الموسرة والشعبية كانت مولعة جدا بتزيين كل قطعة من الملابس التى كانت تستخدمها .

وكان بعض النساء يلبسن الطربوش المغربى وكان هو الغطاء الأعلى لرأس المرأة ـ فالنساء كن يلبسن تحت الطربوش طاقية خفيفة ، وحول الطربوش كن يستخدمن الربطة أو المنديل الحرير المزين بصفائح من الفضة المذهبة .

وكانت المرأة تستعمل المزاجى وهى حلية تتكون من شريط أسود اذا كانت السيدة بيضاء أو من شريط وردى اذا كانت سمراء . وكانت المزاجى تطوى طيات لتكون رباطا بعرض الأصبع أما طولها فخمسة أقدام .

وكانت تزين فى وسطها بصفائح متلاصقة من المعادن النفيسة أو الرخيصة وكان لها شراريب .

وكانت المزاجى ليست للتجميل فقط ، بل رباطا للرأس ليلا ونهارا وأحيانا كانت المرأة تصاب بالصداع اذا لم تستخدم هذا الرباط للرأس .

وكان القرص جزءا لا يتجزأ من زينة أزياء المرأة ، والقرص عبارة عن حلية مستديرة

كان قطرها يتراوح بين ٣ بوصة و ٥ بوصة . وكانت عقائل السيدات يستخدمن الأقراص بعضها مصنوع من الماس الخالص أو الذهب الخالص أو الفضة وأحيانا كانت السيدة المعجبانية تجعل القرص على شكل وردة أو كانت تجعل شكله محدبا تتوسطه زمردة .

وكانت المرأة تستخدمه ليل نهار ، لكن كان القرص المستخدم نهارا أثقل من القرص المستخدم ليلا .

وأهم قطع الاكسسوار الأخرى : القصة والعنبة والشواطح والهلال . والقصة حلية يتراوح طولها بين سبع وثماني بوصات وتتكون من ماسة مركبة من ذهب يضاف اليه أحيانا الزمرد والياقوت واللؤلؤ وتعلق بها أقراط الماس وتوضع فى مقدمة الربطة ولثقلها كانت تربط بأبازيم من الخلف .

والعنبة نوع من القصة لكنها أكبر ، أى طولها كان ١٥ بوصة .

والشنواطح حليتان تتكون كل منهما من ثلاثة صفوف من اللؤلؤ أو المعادن النفيسة تجمعها فى الوسط زمردة مثقوبة . وتثبت الشواطح بالربطة على هيئة اكليلين كل واحد منها كان ينزل على جانب من جانبى الرأس والهلال حلقة تشبه القمر فى أوله وكانت تستخدم بدل القرص والمأثورات الشعبية تقول عن **أزياء الرجل والمرأة العادية يعنى غير الرجل الثرى والمرأة الموسرة ، نجدها تذكر فى الأمثال كلمات الجلابية والبشت والزعبوط واللبدة والمركوب والعب (أى القميص النيل الأزرق) وحزام الليف وكل ذلك للرجال . وتذكر الجلابية ، والطرحة والحزام والملابس الداخلية الشعبية القميص .. الخ بالنسبة للمرأة .**

وأما اكسسوار النساء غير الموسرات فهو الخلخال الفضة أو النحاس والطوق الفضة أو النحاس أو القصدير والأساور النحاس ، والغوايش الزجاجية الزرقاء والخضراء خاصة .

أشرنا اشارة عابرة الى أزياء الرجال والنساء العربية فى العصور الجاهلية وصدر الاسلام ونأتى بتفصيل أكثر .

كان زى المرأة العربية يتألف من :

الشعار : قميص يلبس لصق الجسم وفى حالة الحداد كانت المرأة تصنعه من الصوف الخشن كالخنساء التى ظلت تلبس هذا الشعار قبل الاسلام وبعد أن أسلمت حزنا على أخيها صخر ، الذى كانت قد عاهدت نفسها على أن تحزن عليه طول عمرها وتبكيه بفرائد من أبيات الشعر منها مثلا :

وان صخرا لتأتم الهداة به

كأنه علم على رأسه نار

وغير الشعار كانت المرأة تلبس قميصا آخر مشقوقا عند الصدر وفوق هذا القميص كانت تلبس الدرع أو الدثار ثم الربطة أى الملاءة .

وعند خروجها كانت تلبس الازار وهو قطعة من القماش كانت تلتف بها النساء العربيات عندما يبرزن أمام الغرباء .

ولكنا نقرأ فى كتب التراث العربى عن جلباب المرأة وهو ملحفة كانت المرأة تلتف بها وتغطى جسمها كله من الرأس الى القدم .

أما **الصدار** فهو قميص صغير يلى الجسم مباشرة .

والآن تلبس المرأة فى معظم البلاد العربية المتمسكة بالتقاليد الموروثة الكثير مما ذكرناه فى داخل بيتها . وتلبس **الدشداشة** (أى الجلباب الطويل) والعباءة اذا خرجت ، ومنها العباءة ذات البلابل المصنوعة من الفضة أو من خيوط الحرير كما تلبس أنواعا مختلفة من النقاب .

وأبرز أزياء الرجال الدشداشة (جلباب طويل) وفى العراق وبعض البلاد العربية العقال والعباءة .

وفيما نعرف أن هناك أنواعا للعقال : منها العقال أبو طيتين ، والعقال المرعز ـ الرفيع المصنوع من شعر الماعز والعقال الشطراوى المصنوع من الصوف والعقال الأبيض المصنوع من الوبر .

والسؤال الآن هل نجد في المأثورات الشعبية المصرية عملا متكاملا يصف عـــادات الفلاحين وأزياءهم ؟

هناك كتاب ساخر جدا يزرى بالفـــلاحين، اســـمه « هـــز القحوف فى شرح قصـــيدة أبى شادوف » أى الفلاح ، وبالرغم من أن الكتاب جارح للغاية فى سخرياته بالفلاحين الا أنـــه يذكر أزياءهم وأهمها العب ، والعرى ، واللبدة

ومؤلف هذا الكتـــاب هو **يوسف الشربينى** ووضعه بهذا الأسلوب الساخر الجارح لأنه يقال انه كان يملك قطعة من الأرض الزراعية التى كان الفلاحون يأكلون خيراتها بالسحت ولا ينال هو منها شيئا ولذلك وضع كتابه هذا انتقاما من الفلاحـــين لكن الذين يدرســـون المأثـــورات الشعبية لا يستطيعون أن يسقطوا من حساباتهم كتاب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» كما أنهم لا يسقطون من حساباتهم كتـــــاب « الفاشوش فى حكم قراقوش » لابن ممـــاتى الذى سبق الاشارة اليه فى كتابات سابقة .

★ ★ ★

العناصر الأساسية

فى بنية الفنون

التشكيلية الشعبية

محمود النبوى الشال

يقوم الفن الشعبى التشكيلى على مجموعة متعددة من العناصر والأجزاء التى تؤلف معا بعض القيم الجمالية التى تتلاقى وترتبط فى وحدة عضوية شاملة ، وتفسر فى اقترانها البناء التشكيلى الشعبى الذى يخدم فى تكامله الكثير من الأغراض المتعددة ، التى تهدف الى تحقيق ما ينشده الفنان الشعبى من ورائها من تأثير بالغ يثير فى جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والاعجاب والتأييد والقبول ، مع زيادة مستوى الابصار الجمالى العام أمام ناظريه، وادراك العلاقات الشكلية التى تمسك بزمام الأفكار والمعانى والموضوعات التى تصدى لها بالتعبير الممزوج بانفعالاته وتصوراته وملامحه الذاتية .

ولكى نميز عناصر العمل الفنى التشكيلى من خلال الفنون الشعبية ، والتى يتذرع بها الفنان الشعبى عادة من خلال تجربته الفنية ، ويسعى ما شاء له السعى فى تحقيق الكيانات والنتائج المؤثرة التى توصل المعانى وتجسد القيم ، ولكى تظهر أمامنا بوضوح البنية المتكاملة لموضوعات الفنون الشعبية التشكيلية فى أبعادها وأغوارها ، لابد لنا فى المبتدأ من أن نجزىء العمل الفنى الى وحداته الأولية من خلال المنظور الكلى الذى يدركه جملة أول وهلة ، لكى يتسنى لنا الاهتداء الى مجموعة المكونات التى يتأسس منها وتمييز عناصرها ، وتفهم كنهها عنصرا عنصرا .

وهذا لا ينفى بالطبع التأكيد على أن الفن الشعبى فى فحواه يمثل وحدة متكاملة ، صورة ومادة ومعنى وقيمة .

يفهم من هذا أننا نقوم بعملية أولية لتحليل العمل الفنى بهذه الوسيلة لنكشف عن مكنون أسراره وبواطنه ، ومن ثم نستطيع أن نزيل أى لبس أو تعقيد أو غموض قد يعلق بهذا البناء التشكيلى العام .

وعلى هـذا يمكننا أن نعرض بايجاز قائمة ببعض العناصر التي يتركب منها العمل الفني الشعبي التشكيلي على نحو معين ، قد تتعدد صوره وتتباين ملامحه . وهذا التحليل الذى أقدمه يعتبر فى حد ذاته من الضرورات الحتمية للتعرف الصحيح على طبيعة العمل الفنى المنوه به مما يزيد من مقدار ادراكنا وتذوقنا له والاحساس به :

١ ـ العنصر التعبيرى :

الجانب التعبيرى عنصر له أهميته فى أى عمل فنى ولا سيما الفن الشعبى بالقياس الى غيره من العناصر الحسية الأخرى التى تتفاعل معا والتعبير فى فحواه لغة أساسية تكسو الموضوع الفنى برمته ، وهـذا التعبير يعرب بعامة عن حقيقة الموضوع وأبعاده الكلية كأسلوب نوعى متميز يحقق طابع الفنان بتأثيره الذاتى وبناء على هذا اللون التعبيرى نقول : ان هـذا الموضوع الذى عبر عنه الفنان الشعبى التشكيلى بهذه الصورة التلقائية الايجابية المؤثرة سواء كان الموضوع هادئا أم صاخبا ، أم مرحا أم حزينا أم هزليا ومضحكا ، أم مخيفا ومزعجا وعنيفا ، أم شاعريا أم دراميا أم وصفيا ، أو مأساويا .. الخ . فانه يكون بهذه المنزلة من أهم العوامل الموجهة التى تؤكد هذه القيم وغيرها بأسلوب محكم ولغة شعبية تشكيلية هادفة .

وفى كل نوع من أنواع هذا التعبير ، تتمثل فى هذه الأعمال طبيعة الفنان المتفردة المستقلة بسماتها الذاتية التى تميز فنانا عن فنان آخر دون خروج عن المشاعر الحسية للجماعة الشعبية التى ينتمى اليها ، فهو دائما لسانها الناطق ويدها المنتجة وضميرها الكامن فى الغيب البعيد ، ولهذا يكون عمله هـذا بمنزلة المعالم الارشادية والقبس المضيىء للقافلة الشعبية الانسانية بفطرتها النقية فى مضمار حياتها وفى ضروب نشاطاتها وفى أعماق وجدانها ونبض قلوبها ، فضلا عن أنها تؤدى الى تكوين رصيد ضخم من المعرفة بطريقة مرتبة ، وكأنها أنغام حرة تهيم وتتعانق وتتجاذب ارتفاعا وانخفاضا ، وكل هذا من أجل القضاء على عشوائية الموضوع وتفككه ، وايجاد نوع من التوافق والانسجام والاحساس بالشكل العام والتنظيم الدقيق الذي يضبط النغم ويحقق التعبير فى أرقى حالته وأسمى أدائه .

٢ ـ عنصر العلاقات الشكلية :

يتكون الموضوع الفنى الشعبى من مجموعات ووحدات منوعة ترتبط ببعضها مع البعض الآخر على نحو يؤدى الى التماسك والتلاحم فى وحدة ضامة شاملة ، وهذا من شأنه أن يوفر الحيوية الجمالية بحيث يسترعى الأنظار ويستنهض التفكير فى ماهية الأشكال وقرابتها وانتظامها فى كل متحد ، وحينما يأخذ الفنان الشعبى على عاتقه مباشرة عملية الخلق والابداع فى تجربته المعتادة ، فانه يعتمد اعتمادا كبيرا على تأكيد هذه العلاقات وتآلفها بين أجزاء الموضوع وعناصره بحيث تنتظم جميعها فى نمط ثابت كوسيط فنى ونسيج محكم .

٣ ـ العنصر الخطى واللونى والحركى :

ان أى شكل فنى ينهض أساسا على منظومة خطية ولونية وحركية كعناصر رئيسية يقوم عليها أى بناء تشكيلى شعبى ، ولذلك فان الفنان الشعبى يعتمد أول ما يعتمد فى انشاء موضوعه على معالجة الخطوط التى تحدد الأشكال فى مساراتها المختلفة باعتبارها الهيكل الأساسى الذى تنبثق عنه المساحات والحجوم والكتل ، وتكتسب هذه الخطوط حساسية معينة ، على قدر استعداد الفنان الشعبى التشكيلى وعمق رؤيته ، ونقاء ادراكه .

وفى مسارات هـذه الخطوط وتشابكها تنجم مساحات مختلفة الأشكال منوعة الهيئات بالغة العدد ، ينظر اليها الفنان الشعبى التشكيلى ويضعها فى حسبانه وتحت منظوره المباشر واهتماماته المقصودة حتى يصل بها فى النهاية الى مستوى الملاءمة وتأكيد العلاقة بين الخطوط المتكاثرة .

أما اللون فهو عنصر مهم وأساسى فى أى عمل فنى شعبى تشكيلى به تتميز معالم الموضوع وتتباين أجزاؤه وتحدد تقسيماته ، وبمقتضى

التنويع والتقسيم فى المساحات اللونية تكتسب لوحدات مظهرها الأفضل ، وتعتبر الألوان التى يختارها الفنان بحسه المرهف وشفافيته العالية من أعظم انجازات الجهد الذاتى البشرى الذى يتباين به فنان عن فنان آخر فى مقام المستويات التى يتطلع الفنان الى بلوغها والارتقاء بها ٠

وفيما يختص بعنصر الحركة كجزء حيوى يتصل بباقى العناصر الأخرى ليكسبها جاذبية مع اثارة الانتباه والتشويق المحدد المعالم والسمات التى تحملها العناصر والوحدات المفعمة بالقيم الحركية ، حتى تصبح أقرب ما تكون الى المجتمع نفسه من خلال ميوله ومهواه ومفاوضاته ٠

٤ ـ عنصر القيم الملمسية :

يتميز الفن الشعبى التشكيلى بالعنصر القيمى لملامس السطوح الذى يختلف بين خامة وخامة أخرى ، وما تفرضه طبيعتها ، فهناك السطوح الناعمة والخشنة واللامعة والمطفية والبراقة والمعتمة والغامقة والفاتحة ٠ وتتنوع هذه السطوح تنوعا كبيرا فيما بينها بحسب الوسيلة المستخدمة وبحسب مقتضياتها الوظيفية والتنفيذية وبحسب الهيئات والأشكال وتناسبها ، وكل هذا يستدعى من الفنان الشعبى أن يوفق بين التباينات الملمسية واختيار الأدوات والأجهزة التى تتناسب وصلاحيتها المختلفة مراعاة لتحقيق قيم ملمسية يمكن الاستمتاع بما تبدو عليه ، وفى اظهار قيمة المادة المستخدمة وتوضيح تأثيرها بشكل متميز وبصورة شائقة ٠ ومن المعروف أن كل عمل فنى يقوم على خامة بعينها ، ويجب أن نضع فى الاعتبار وفى التقدير طبيعة هذه الخامات وطبيعة ملامسها فخامة الرخام غير خامة الخشب والفخار والمعادن والزجاج والحجر ، ومن ثم يكون الاحساس الذى يبعثه العمل بخامة معينة مختلفا عن الاحساس الذى تبعثه خامة أخرى وهكذا ٠

ان كثيرا من الأعمال الفنيه الشعبية التشكيلية تتمتع بقوة اجتذابها لحاسة اللمس ، وبخاصة فى الأعمال النحتية التى تقربنا عادة بأن نمر بأناملنا على سطح العمل النحتى من أجل الشعور بملمس المادة ونتتبع ارتفاعها وانخفاضها ، وكثيرا ما تثير بعض الألواح التصويرية والزخرفية الشعبية ، والتحف الفنية الأخرى احساسات جسمية حركية فندرك قدرتها على المقاومة ، وتشجعنا بالخيال الفضفاض على لمسها عن كثب ٠ والمعروف أن الحضارات الشرقية تتميز بمدى العمق الذى يمكن أن يصل اليه الاحساس الجمالى بملامس السطوح المختلفة ٠

٥ ـ عنصر التكوين :

من أهم العناصر التى يتحرى الفنان التشكيلى الشعبى ابرازها وتحقيقها كهدف أساسى ومهم للارتقاء والتسامى بعمله فى مضمار نشاطه الابداعى ٠ والتكوين الذى نقصده هو ذلك البناء الفنى الكلى الذى يتوخى الفنان الشعبى فى تنفيذه أقصى ما لديه من قدرة ينطوى عليها هذا التكوين للوصول به الى أعلى مستوياته فهو يثير أمام الرائى صورا متعددة وحالات نفسية شتى مستمدة من تجربة الفنان الشعبى التشكيلى من واقع الخطوط والمكونات الشكلية واللونية والملمسية ، وما يتبع ذلك من طابع الفنان الشعبى الانفعالى ومن رموز تصورية ذهنية ٠

ويدخل فى عملية التكوين كيفية توزيع الوحدات وتوفير عامل الاتزان وتكييف الوحدات المستخدمة وترديدها للدلالة على معانى المضامين المستوحاة والارتباطات التعبيرية والقيم الابتكارية المستخلصة والمستلهمة من التراث الشعبى المحلى مع اضافات تساعد فى عمليات التنمية التى لا تخل بالجذور ٠

٦ ـ عنصر الكتلة :

الاحساس بالكتلة وتجسيد بعض العناصر الشعبية التشكيلية مهمة تقع على عاتق الفنان الشعبى التشكيلى الذى يعتمد فيها على معالجة الأعمال الفنية التى لها قوامها فى بلورة الأبعاد التى يتحرى الفنان صياغة المسطحات المتجانسة فى مختلف درجاتها ومستوياتها وطبقاتها مع تكامل التعبير الفنى عن طريق التعامل مع بعض الخامات التى تتطابق فى هيئاتها وملامحها سواء بوسيلة الحفر فى الخشب أو الجص أم الطين

الأسوانى أم باستيحاء أجزاء مشتقة من الطبيعة كفروع الشجر وجذور الغاب والثمار الجافة ومقاطع منها بأسلوب الاضافة والحذف والتركيب فى أنماط يتسع أمامها أفق الابداع والتخيل الحر الذى يضفى الفنان عليها من نبضه ووحيه الذاتى المتميز ٠

٧ ـ عنصر المادة أو وسيلة التنفيذ :

تعالج الموضوعات الفنية الشعبية بوسائل تنفيذ مختلفة وبخامات متعددة فى صفاتها وأشكالها وألوانها ، كما تختلف طبيعتها مرونة وليونة أو جفافا وصلابة أو مزجا ، ولكل خامة تقنية معينة ، وتعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل الفنى والأداء التصويرى ولا بد للفنان أن يراعى الأسلوب الأمثل فى استخدام هذه الوسائل ، وأن يعرف متى وأين وكيف يكون التلاحم بحيث تخدم الغرض الأساسى فى صياغتها وتكييفها على نحو من الأنحاء بحيث يساعد فى ابراز خصائصها ٠

وقد تستخدم الخامة مستقلة بذاتها قائمة بصفاتها ، وقد تقترن خامة بخامة أخرى أو بأكثر من خامة واحدة فى آن واحد لتحقيق غرض بعينه ، ولهذا تتخذ اجراءات تنفيذية نوعية تتعلق بكل خامة بصورها المتكاملة وبطابع نوعى خاص له تأثيره الايجابى ٠

٨ ـ عنصر التجريد :

وهو من بين العناصر المتعددة التى لا يخلو منها عمل فنى وبخاصة فى المجالات الفنية الشعبية ، وقد يكون هذا التجريد ضئيلا غير ملحوظ فى موضوع ، وقد يكون بشكل كبير ملموس فى موضوع آخر ، وقد يكون معزولا فى موضع بحيث يبدو مختفيا أو قليل الأثر ، وقد يكون واضحا يحتل حيزا كبيرا فيسيطر بقدر أوفر على البناء الشكلى كله أو معظمه فيبدو أمامنا متميزا بخصائصه المعروفة ، ويصبح جزءا حيويا له وزنه فى الموضوع وله علاقاته التى تربطه ببقية العناصر فى محاولة لتأكيد وجوده فى العمل الفنى الشعبى واثبات قيمته فى حد ذاته ٠

بعد هذا العرض نصل فى النهاية الى أن قيمة العمل الفنى الشعبى التشكيلى لا تعرف من عنصر واحد دون العناصر الأخرى مجتمعة ، وعن طريق هذه العناصر المؤتلفة يمكننا أن نتعرف على حقيقة هذا النوع من العمل الفنى من زواياه المختلفة بعد حسابنا لكل قيمة على حدة ومن مجموع كل هذه القيم الجزئية ، ومن اليسير علينا تحديد القيمة الكلية والوحدة العضوية التى يقوم عليها هذا النسيج المحكم فى اطار القيم الشعبية التشكيلية ٠

التيمة الشعبية



د. إسماعيل طه نجم

الآن بعد أن بلغ بينالى الاسكندرية الدولى عنفوانه وفتوته فى عامه الثانى بعد الثلاثين ــ وفى دورته السادسة عشر حيث تلتقى ارهاصات الابداع التشكيلى فى حوض بحر الحضارات لتتفيأ الانسانية كلها ظلال النور الذى أشرق بداية هنا فى مصر « أم الدنيا » وفى اليونان وايطاليا وسائر دول البحر المتوسط ، وما زال يتفجر بالجديد المدهش على ضفاف بحر البعث والتنوير .. أقول الآن أن هذا المعرض الكبير حين ارتياده وتأمل ماأبدعته أنامل الفنان وجادت به مشاعره ــ تستوقفنا ــ بعد الدهشة أحيانا ، والصدمة أحيانا أخرى ــ بعض القسمات والملامح التى لا تخطؤها عين المتذوق المتمرس أو الزائر العابر والتى يمكن أن نعزوها الى انحدار سلالات الابداع فى الحضارات المختلفة المطلة على هذا البحر من نبع « التجربة المتوسطية » نسبة الى البحر المتوسط بجغرافيته وتاريخه .. آماله وآلامه .. مده وجزره .. شرقه وغربه .

ودون محاولة الغوص فى تحليل أسباب التقاء مفردات التعبير التشكيلى المشتركة بين « مثيرات التجربة المتوسطية »التى تكاد أن تكون روافد نبع واحد ــ رغم اختلاف كثير من المعايير ــ الا أن « **التيمة الشعبية** » فى كثير من الأعمال المعروضة تبدو أكثر اغراء ودعوة واستجابة بين كل من طرفى العمل الفنى : المبدع والمتلقى .. المرسل والمستقبل .

ومن بين الكم الكبير المعروض تشترك الأعمال ذات الطابع الشعبى شبه المباشر أو التى «تلعب»

على أوتار التيمة الشعبية فى منظومة تتــداعى فى بنيتها شمولية الفكرة وجزئيات التفاصيل سواء كانت صورة أو تمثالا ٠

واذا كان لكل تجربة فنية مذاقهـا الخاص وعبيرها المتميز ـ قدر اختلاف طاقات الابداع ومنابعه الثقافية ـ الا آن خصـوصية الرؤية وذاتية التجربة لاتمنعنا من القول برجوع الفنان الى « أرشيف » التراث العريق ـ ذاكرة التجربة الانسانية ، ليخرج علينـا ـ فى أواخر القـرن العشرين بأعمال يتمثل فيها « الحنين » أحيانا ، ورؤية « السائح » و المستشرق أحيانا أخرى ٠٠ مما يعطى انطباعا « بقشرية » الفهم فى أغلب الأحيان ٠٠ ورغم هذا تبدو الموتيفة الشعبية من أكثر فاتحات الشهية على مائدة البينـالى الكبيرة العامرة بمختلف الأطباق والمذاقات !

واذا توقفنا عند لوحة الفنان اليوغوسلافى « جوزيه سيوها » الحاصلة على جائزة التصوير الأولى تجد آن هذا الفنان الذى تجاوز الستين عاما ـ قد مارس التعبير التشكيلى فى مجـال التصوير الزيتىوالحفر وزخرفة النسيج ـ وهذا يبدو واضـحا فى أعمـاله المعروضة والتى تكتسب كلها سمة واحدة يغلب عليها التلخيص والتكثيف فى آن واحد فتبدو كشخوص »خيال المآتة » على أرضيات سـماوية فى أسـلوب « الكولاج » أو اللصـق ، بينما تتحاور تلك الشخوص السوداء مع موتيفات دقيقة تشـبه تطريز « الدانتيلا » على أطراف أردية الفلاحات أو نسـيج الطواقى اليدوى ـ ربما كان هـذا بتأثير عمله فى زخرفة النسيج ٠

ولا يعنى استخدام الفنان لهذه الموتيفـات النسجية الدقيقة ابراز مهـارته فى محـاكاة خيوط الابرة ـ رسما ـ أو حرفيته الشديدة ـ قدر ما يعكس حسا مرهفا فى اضفاء جو الحلم الأسطورى الهامس ـ بقدر محسوب بالغ الرقة وكأنه صيدلى يقوم بتركيب الدواء فى مخبـاره نقطة نقطة وبجرعات لا تتجاوز قانون العلم ـ رغم ما يبدو من تلقائية التعبير وجريته ٠

ولهذا ـ فقد حقق التوازن « الأكروباتى » بين عصرية الرؤيـة وتراثيـة الأداء وبنائيـة التركيب ـ شعورا بالاتزان النفسى دون اقحام أو شديد معاناة ـ لا يملك المشاهد الا أن يضع اختيار لجنةالتحكيم لهذا العمل ـ محل التقدير٠

واذا كان مجال هـذا المقـال هو « التيمة الشعبية فى بينالى الاسـكندرية » فاننا لن نعرض لما هو خارج هذا الموضوع فى بحثنـا اليوم بين شتى المدارس والاتجاهـات والرؤى الخاصة أو العامة ٠

واذا ما اتجهنا الى جناح فلسطين فى المعرض
ـ فليس هذا مجال تقييم كل الأعمال بشـكل كامل الا آننا نقصر حديثنا على موضوع المقال ـ فنجد أن مستوى التصوير الزيتىفى هذا الجناح لا يرقى الى مسـتوى الأعمال التى سبق أن قدمتها فلسطين من قبل ـ اذا اعتبرنا أنالبينالى بالنسبة للفنون التشكيلية هو صـورة صادقة لمستوى الحركة الفنية المعاصرة فى ذروتها تمثل « المنتخب القومى للفنون » بلغة الرياضة مثلا !

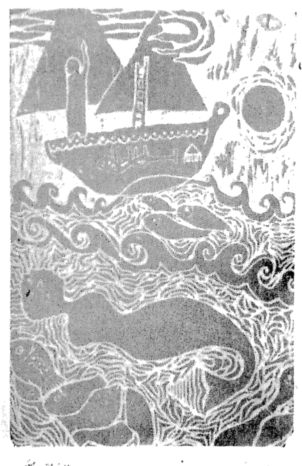
ورغم هذا فليس غريبا أن تضم أعمالالفنان الفلسطينى رموزا ووحدات زخرفية تمثل لديه التمسك بفلسـطينيته والجرص ـ بل الخوف الدائم ـ من ضـياع هـذه الرموز فى خضـم الأحداث وطمس الشخصية ٠٠ فدائما هنـاك الرمز الصارخ المتشبث ـ فى مبالغة أحيـانا ـ لتأكيد الهوية ـ الى جـانب « بالتة » اللون الحزين المتجهم ـ حينا ـ والصارخ الثائر فى أغلب الأحيان ٠

تذكرنا أعمال الفنان الفلسطينى بصيحتـه المدوية « عائدون » فهو عائد دائما الى جذوره ، شديد التشبث بها تشبثه بأرضه وحقه المهدر٠

ونعود الى جناح مصر فى المعرض ٠٠ وقـد حصل فنانوها على خمس جوائز دولية هـم جديرون بها بلا تعصب أو انحياز ٠

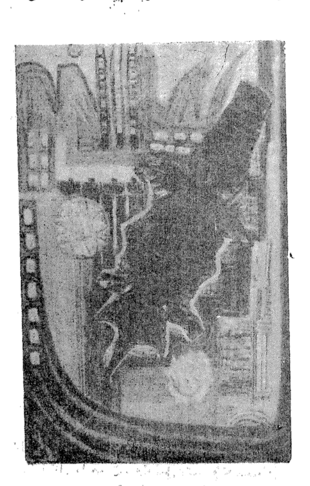
فتستوقفنا فى مجال موضوعنا أعمال المصورة الكبيرة عفت ناجى والتى تشغلها قضية المزج بين تراثنا الشعبى ومحاور ثقافتها المتعددة ،

لايجاد صيغة هى بمثابة لغتها الخاصة ورؤيتها المتميزة لهذا المفهوم ٠



وتتميز أعمال عفت ناجى المعروضة بمساحاتها الكبيرة التى تلتزم فيها بقاعدة أساسية فى الفنون الاسلامية وهى «الفزع من الفراغ» بمعنى الحرص على شغل كل مساحة اللوحة فى بناء معمارى يتميز بالايقاع اللونى الحاد الصارخ والوحدات الشعبية التى تشمل قصاصات من مخطوطات أصلية بأسلوب اللصق « الكولاج » فى حوار موسيقى متردد يذكرنا بالموال القادم من أقاصى الصعيد وأعماق الشجن ٠

و « شجونيات » عفت ناجى ليست هدفا لتجربتها فى الحقيقة ــ وكذلك استخدامها لخامات ــ ولا أقول أساليب ــ غير تقليدية ، كجلد التمساح الكامل الباهظ الثمن ــ ولكن الفنانة تبدو مستغرقة فى محاولة تأكيد مصريتها ــ حسب منظورها الخاص ــ من خلال تقديم التراث نفسه متمثلا ــ من وجهة نظرها ــ فى



لصق صفحات مخطوطة حقيقية أو جلد تمساح حقيقى قد يثير دهشتنا ــ ولا يطفىء رغبتنا فى تفسير المدلول الرمزى لانتخاب هذه المفردات أو الاستعانة بها ٠

وتحتل الموتيفة الشعبية الهندسية ــ والعروسة النجمية التى تنحدر من نجمة السماء الفرعونية والتى تمثلها عروسة الرقية الورقية التى تمثل هيئة الحاسد والتى تثقب وتحرق أثناء رقية المريض ليبرأ من علته التى سببتها عين الحاسد فى مأثوراتنا الشعبية ٠٠ أقول تحتل هذه الموتيفات حيزا أساسيا فى أعمالها رغم « استشراقية » وأرستقراطية تفرض نفسها على بعض جوانب هذه الأعمال ٠٠ الا أن الفنانة بالتأكيد دائبة لا تمل من الحفر فى باطن مناجم التراث باحثة عن الماسة الثمينة الباهرة فى حذق « الجواهرجى » الخبير ٠

وتسترعى انتباهنا أعمال الحفار « سعيد حداية » أستاذ الطباعة بكلية الفنون الجميلة

بالاسكندرية ـ التى تستمد أصولها من تراب الحارة السكندرية معلنة عن براءة وعمق الرؤية الواعية والبراعة فى اختيار مفرداته التى لا تنسى ودعة وطيبة وشهامة ابن البلد الأصيل .. فى رمزية تنحو نحو السريالية أحيانا تتخذ من رموزها الموحية والمباشرة عناصر أساسية فى بناء الفكرة والأداء .. لا تخطؤها العين حين تصافح « لمبة الغاز » أو الديوك وعرائس البحر والأسماك الوديعة المسالمة والقوارب التى تذكرنا بعربة « الدندرمة » فى حوارى السيالة والأنفوشى والحجارى وكوم الدكة .. تفصح عن مصريتها الشديدةوحرفية الفنان التكنيكية .. تقترب أعماله من القلب وتحس ازاءها بالسكينة والاقتراب الشديد .

ويبدو أن الحى الشعبى ببيوته وناسه وباعته وأبواب منازله وشبابيكه وعربات الباعة وقوارب الصيد وقضية الرزق اليومى للانسان الطيب المتواكل هى موضوع سعيد حداية الأثير وشغله الشاغل فى هذه المرحلة ـ وتؤكد مصريته واعتزازه بأصالة هذا الانتماء .

وفى النحت حصل الفنان أحمد عبد الوهاب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية على الجائزة الأولى .

والتجربة عند أحمد عبد الوهاب ينتظمها خيط ومنهج متصل متجدد . فهو لا يحيد عن تأكيد الملمح المصرى للشخوص التى يقدمها دائما ـ فان خرج أحيانا عنها بتجريداته بعض الوقت ـ الا أنه سرعان ما يعود دائما ـ فى غير ملل الى الوجه المصرى الاخناتونى ـ فى رقة شاعرية متميزة .

وتميزت أعماله الأخيرة باضفاء اللمسة الزخرفية فى التكوين والتفاصيل مما يندرج تحت مسمى النحت الملون ولكن فى حساب دقيق واع لا يخل بالفورم أو اضافة الحلية الزخرفية غير المبررة تشكيليا .

والأعمال المطروحة تتوزع فى الفراغ بين الشخوص ببليغة التلخيص والايقاع الزخرفى المنحوت متمثلا فى وحدة المثلث المنتظم متساوى الأضلاع أو شكل المعين الهندسى .. تارة فى ايقاع يشبه العقد المنظوم .. وتارة فى شكل



الهرم مثل القصيد الشعرى أو الأغنية التى تشمل نصوصا منظومة تتخللها ايقاعات موسيقية تتكون من جملة تراثية شعبية تتردد بأناقة ولكن بآلات وتوزيع حديث .

وأعمال عبد الوهاب على الجملة تمثل استمرارا لمراحله الأولى التى بدأت بفخارياته الشعبية ذات الملامح الفرعونية المصرية دائما ـ ولكن مجموعته هذه المرة تنبىء عن اكتشافه لمنهج خاص لا يحيد عن أصوله الأولى فيما يشبه اعادة اكتشاف النفس مما يجعله جديرا بالجائزة .

وأخيرا فان الأشجار كى تظل دائما مورقة وارفة الظلال ـ فهى دائما فى حاجة الىالرعاية والغذاء ـ وكلمامضى بها العمر فهى تمد جذورها تضرب فى أعماق الأرض باحثة عن غذائها .

هل لو قطعتهذه الجذور يمكن لهذه الأشجار أن تستمر فى عطائها أو تكتب لها الحياة ؟

بالتأكيد ان جذورنا ضاربة فى أعماقأرضنا الطيبة وأشجارنا ستظل دوما معمرة تحتضن بظلالها كل ما هو قيم وأصيل مثمر وخصيب .

الأزياء والتطريز فى الأردن

خالد الحمزة

علاقة الانسان بما يرتديه علاقة وطيدة ، وقد يكون لهذا أهمية كبرى من تميز هذا الانتاج عن غيره من الأشغال الأخرى .

وغنى عن الذكر أن الزى قد تطور من كونه يؤدى وظيفة ستر الجسد أو الحماية من تقلبات الجو الى أن يؤدى بالاضافة الى ذلك وظيفة جمالية ، وقد تنوعت الأزياء بفعل تأثير الدين والتقاليد والجنس والسن وكذلك البيئة كونها ريفا ، أو بادية ، أو مدينة .

وتتشابه الأزياء فى الأردن فى بعض الجوانب مع الأزياء فى منطقة بلاد الشام ، ولهذا عوامله التى لا تخفى بسبب وحدة العوامل المؤثرة ، وكذلك الاحتكاك المستمر بين سكان هذه البلاد .

والأزياء من الأشياء التى تتأثر وتؤثر بدرجة كبيرة تحت هذه الظروف كونها تنتقل مع الأشخاص من مكان الى آخر دون عوائق .

والتطريز هو زخرفة الزى ، وهو جزء مهم منه ، مع أنه ظهر فى مجالات أخرى كزخرفة المفروشات التكميلية للبيت الأردنى كالمخدات، ومفارش المناضد ، وكذلك المعلقات التى تستعمل لوضع زينة المرأة ، أو ابر الخياطة وغير ذلك .

وبالاضافة لاختلاف الزى بين الرجل والمرأة، فانه يختلف فى الجنس الواحد حسب السن والحالة الاجتماعية ، وعموما يتميز زى الرجل الأردنى بالبساطة وقلة أو ندرة الزخارف المطرزة خصوصا فى العصور الحديثة ، وقد يكون ذلك بسبب الدين الاسلامى ، وذلك بعدا به عن التشبه بالنساء بعد أن امتد به التزين والعناية بالزخرفة فى ملابسه لعصور طويلة .

والتطريز لدينا كما فى أغلب بقاع العالم حرفة نسائية . اذ كانت تمارسها أغلب النساء ، ويبدأن فى تعلمها منذ الصغر ، وتعتبر قدرة ومهارة ذات دلالة على ذوق الفتاة وايجابيتها العملية .

الأدوات المستعملة : ـ

ـ ابر خياطة ·

ـ آلة خياطة لوصل أجزاء الثوب ولبعض أنواع التطريز ·

ـ (كشتبان) لوقاية الأصبع أثناء استعمال الابرة ·

ـ (الطارة) : وهى اسطوانة من الخشب مفرغة ويثبت حولها قطعة دائرية ويكون القماش المراد تطريزه بينهما ·

الخامات : ـ

ـ قماش الثوب ، وكان يصنع فى بعض بلاد الشام ، ويستورد الآن ، وتستعمل منه أنواع عدة ويندر استعمال لون غير الأسود ·

ـ قطع قماش قطنية بيضاء ، لتطرز بها بعض الثياب ·

ـ نسيج كتانى (كنفا) ويستعمل فى التطريز الحديث ، وتكون خيوط السدى واللحمة به واضحة ، وينفذ التصميم الزخرفى بطريقة عدة مربعات نسجية ·

ـ الخيوط ، وهى اما أن تكون حريرية أو مقصبة أو قطنية ، أو الخيوط التى فى آلة الخياطة ·

طريقة عمل الثوب : ـ

يتم عمل الثوب بخطوات :

١ ـ يفصل الثوب على مقاس السيدة أو الفتاة ، ثم يخاط باليد (تسريجة) وذلك للتأكد من مناسبته لشكل الجسم وطوله ·

٢ ـ تفك الأجزاء بعد ذلك · وترسم أماكن التطريز ، ثم تطرز الأماكن المرغوب تطريزها سواء بشكل حر أو باستخدام الكنفاه ، كل قطعة على حدة ·

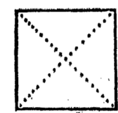
٣ ـ بعد الانتهاء من عملية التطريز تجمع الأجزاء باستخدام آلة الخياطة وبهذا يكون الثوب جاهزا لاستعماله ·

غرزة التطريز : ـ

وهى دخول الخيط فى القماش وخروجه منه، وهذه هى العملية الأساسية التى يتم التطريز بواسطتها ، وهناك أنواع كثيرة من هذه الغرز ولكن المستعمل منها فى الأردن عدد قليل وقد تختلف التسمية من مكان الى آخر :

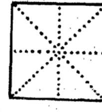
ـ الغرزة الفلاحية ، وهى نوعان :

★ **الأول** : عبارة عن القطرين فى مربع الكانفا أو فى المربع المتخيل فى التطريز الحر وتسمى (غرزة رجل **الغراب**)

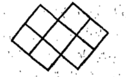


★ الثانى : يضاف على النوع الأول خطان منصفان للمربع أى تتراكب أربعة خيوط فى المربع وتتقاطع فى منتصفه ·

ـ والنوع الأول هو الذى يشيع استخدامه·



السلسلة : والتسمية ناتجة عن اشبه بين هذه الغرزة وبين السلسلة ذات الحلقات المتداخلة ·



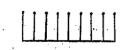
المشبك : وتطلق على الخيط الذى يصنع أضلاع معينات متلاصقة ·

الدرزة : وهى طريقة آلة الخياطة ٠

اللف : وهى الخيوط المتجاورة سواء بشكل أفقى أو مائل ، ويتبع مع هذه الغرزة أكثر من غيرها طريقة تسمى (بين ابرتين) حيث يكون فى أحدهما لون وفى الأخرى لون آخر باستمرار ، أو يثبت لون أحدهما ويتغير الآخر ٠



التسنينة : وهذه تظهر فى الغالب فى أطراف القماش بهدف تثبيت خيوط النسيج فى الأماكن المقصوصة ٠

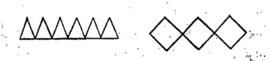


العناصر الزخرفية :

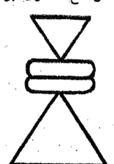
يتركز التطريز فى الثوب الأردنى فى منطقة الصدر والأكمام وجانبى الثوب وحول الجزء السفلى منه ٠ ويغلب على هذه العناصر الطابع الهندسى ، وتستخدم أحيانا العناصر النباتية من أوراق وأزهار فى التطريز ٠

ويطلق على الوحدة الزخرفية (عرق) وهى عدة أنواع أهمها :

الحجبة : وهى عبارة عن معينات متماسكة بالرؤوس أو مثلثات قواعدها على خط مستقيم ٠



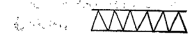
الشبرات : تتكون من مثلث كبير مستقر على قاعدته ، أعلاه قرصان فوق بعضهما البعض والأسفل منها على رأس المثلث ، ثم أعلاهما مثلث آخر يتماس مع العلوى برأسه ٠



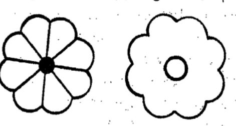
السبلة : وتسمى بذلك نسبة الى شكل السنبلة ، وهى عبارة عن خطوط متماثلة ومتوازية ومائلة على جانبى خط الرأس ٠



العريجة : وهى الخط المنكسر ويكون فى العادة بسمك الخطين اللذين يحصرانه بينهما ٠



وردة : وهذه تظهر على عدة أشكال تسمى باسم الوردة التى تقترب من شكلها فى الطبيعة ٠



نماذج لأزياء المرأة الأردنية :

نعرض هنا مجموعة من النماذج لعدة مناطق لتبين شكل الثوب العام وزخارفه ، وأماكن ظهورها عليه ، وكذلك بعض القطع الأخرى التى تكمل الزى ٠

منطقة اربد : يطلق على الثوب فى مدينة اربد وقراها إسم (الشرش) ، ويتميز بأسطوانية

شكله مع اتساعه قليلا من الأسفل ، وكذلك الاكمام الاسطوانية ، ولكنها تضيق عند الرسغ أما فتحة الصدر فهي مثلث رأسه الى أسفل يصل الى أعلى الخصر وتنتشر الزخارف حول الكم وأسفل الثوب ، ويصنع التطريز حول فتحة الصدر شكل شبه منحرف ٠

ويستعمل فى زخرفته التطريز بلون واحد ، وباستخدام آلة الخياطة أو عدة ألوان بالتطريز اليدوى الحر أو باستخدام الكانفا ومع هذا الاستخدام تنوعت زخارف الشرش الحديث كثيرا ٠

ويشتهر نوع منه ــ خصوصا فى منطقة الرثا ب (المشقح) وهو الذى تثبت عليه قطع قماش قطنى بيضاء كعنصر مهم فى الزخرفة ، وينتج عنه أثر خاص نتيجة تباينه مع قماش الثوب الأسود ٠ (الشكل الأيسر فى اللوحة) ٠

أما قطع الزى الأخرى كغطاء الرأس ،فيتكون من ملفع أسود يلف حول الرأس والرقبة ويغطى مساحة القبة وفوقه (عصبة) سوداء أو حطة حريرية يغلب أن تكون حمراء اللون ، تطوى على شكل مستطيل طويل وتلف عدة لفات حول أعلى الرأس ٠

منطقة السلط : ثوب فخم وشكله مميز ولا يتكرر فى مناطق أخرى ، ويفصل من كمية كبيرة من قماش التوبيت الأسود تصل الى ١٦م ، وطوله بهذا يتراوح بين ٥ ــ٦م وتستعمل المرأة زنارا من الصوف الملون ، ويثنى الثوب ثنية واحدة أو أكثر لتتمكن من الحركة أما كماه فطويلان عريضان ، ويوضع أحدهما على الرأس والآخر على الكتف ٠ ويشتهر من هذه الأثواب ذاك الذى تنتشر عليه قطع طويلة من القماش الأزرق الفاتح أو الداكن وتثبت بالتطريز على جانبيها بخيوط حمراء ، وتظهر بالجانبين وأسفل الثوب بشكل متواصل ٠ وتلبس المرأة فوق الملفع عصبة كبيرة الحجم على رأسها ٠ (الشكل الأوسط فى اللوحة) ٠

منطقة الكرك : يطلق عليه اسم (المدرقة) ، ثوب مميز بضيقه نسبيا عند الكتف واتساعه من أسفل ، والكم بشكل مثلث كبير قاعدته من الكتف حتى الخصر،ويتركز التطريز حول فتحة الصدر وأسفل الثوب ، وهناك أثواب تطرز باستخدام الخرز وهذه لا تظهر فى مناطق أخرى ٠

منطقة معان : ثوب واسع ذو أكمام مثلثة كبيرة ، ومما يميز استخدامه قطع حريرية طويلة وقد تكون عريضة من زخرفته وذلك يقلل من الحاجة الى التطريز الذى قد يظهر حول فتحة الصدر ، وتلبس المرأة طاقية وعليها قطعة كبيرة من القماش الحريرى المقصب ٠

(الشكل الأيمن فى اللوحة)

منطقة البادية : ويسمى ب (المشلح) وليس له أكمام لذا يستلزم لبس قميص أو ما شابه تحته ، والثوب قليل التطريز عموما ، يضيق من أعلى حتى الخصر ، ويتسع قليلا من أسفل ٠

التصميم :

يغلب على العناصر الزخرفية ظهورها فى اطارات هندسية الطابع كأن تكون مستطيلات ضيقة طولية كما فى جوانب الثوب أو فى حلقات حول أسفله ، أو فى زخرفة فتحه الصدر بشكل شبه منحرف ، وقد تكون هذه الاطارات عائدة الى العلاقة الوطيدة بين الانسان وطبيعة هذه الأرض الزراعية التى يتطلب القيام بزراعتها وتقسيمها الاعتماد على الأسس الهندسية، ومما يؤيد ذلك فى نظرنا أن الثوب فى البادية اذا ظهرت به الزخارف فلا تظهر بشكل اطارات، ولكنها تنتشر بشكل غير منتظم لعدم كون الزراعة شيئا أساسيا فى مثل هذه البيئة ٠

وملاحظة أخرى على الزخارف التى تظهر على الثوب خلوها من الأشكال الحيوانية والانسانية وهذا قد يعود الى أثر العقيدة الاسلامية وكراهة تصوير مثل هذه الأشكال ، ولكن هذا اذا انطبق على زخارف الملابس كونها يمكن أن تؤدى بها عبادة الصلاة فانه لا ينطبق على الزخارف الأخرى كبعض ملابس الأطفال المطرزة والمعلقات لأغراض مختلفة اذ يظهر بها بعض رسوم الطيور والحيوانات كالقط والغزال ، وتظهر بها أيضا

بعض الكتابات العربية كأن تكون آية أو دعاء ٠

أما من حيث اتفاق التصميم مع وظيفته فان الثوب المعد للأعياد والأفراح يـكون مطرزا ، وتبرز الفتاة قدرة فائقة فى تطريزه ، أما ثوب العمل سواء للبيت أو خارجه فانه يحتوى على قليل من التطريز أو ينعدم التطريز عليه تماما ويعود هذا الى أن ثوب العمل سرعان ما يستهلك فلا حاجة لبذل الجهد فى تطريزه ٠

ويؤثر عامل السن أيضـــا فى زخرفة أزياء النساء ، ونوع القماش ، ولونه ، فمثلا ثـوب السيدة الكبيرة يكون من قماش أسمك وزخارف أقل ولونها أقتم من قماش وزخارف ولون ثوب الشـــابة التى فى مقتبل العمر ، ودلك يظهر الجانب الوظيفى للتصميم ، وينبغى تطوير هذه العلاقة فى الوقت الحاضر بما يتلاءم ومستجدات الحياة المعاصرة ٠

أما من حيث الوحدة التصميمية فى الثوب ، فانها تتجلى فى مظاهر عدة أولها اســـتعمال خيط واحد للون بدرجاته فى التطريز أو خيوط ملونة ، تكرر هـــذه الألـوان بشـكل متوافق وبانتظام مقصود ، وثانيهما تكرار الوحدةالزخرفية سواء كانت شكلا هندسيا أو نباتيا فى جميـع الأماكن التى تظهر بهـــا التطريز وقد تختلف مساحة الوحدة بين الكبر والصغر ، وعادة تكون الكبيرة فى أسفل الثوب وتتكرر بشـكل مصـغر فى الصدر والأكمام ٠ وفى مجال اللون أيضـا يقصد التباين الواضح بين ألوان خيوط التطريز أو قطع القماش المثبتة وبين لون الثوب الأسود ٠

وثالث مظاهر الوحدة يبدو فى علاقة الزخرفة بالزى ككل أو بجزء منـه ، وكمثـل على هذه الناحية ، أن الأكمام شبه الاسطوانيـــة يكون التطريز فيها بشكل حلقات حول الكم وتختفى هذه الزخارف من الأكمام المثلثة ، أو الواسعة الفضفاضة ٠

أما الاتزان التصميمى فى الثوب فانه يكون من النوع الذى يتحقق من التماثل التـــام بأن يكون النصف الأيمن يشبه الأيسر فى زخارفه وألوانه وأماكن انتشارها ، وهذا فى أزيائنـا المختلفة بشكل عام ٠ ويستثنى من ذلك الثوب السلطى الذى يعتمد على النـــوع الاشعاعى ، فتبدو شرائط القماش منطلقة من خصر الثوب الأيمن متجهة الى منطقة الظهر ، وتدور حوله الى الجهة اليسرى ثم الى اليمنى من الأمام ، وتبدو للناظر بأن عرض الأشرطة يزداد وكذلك مساحة الفواصل بينها ٠

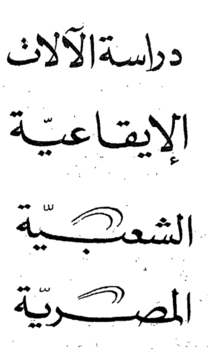
أعتمد فى بعض أنواع التطريز على آلة الخياطة فى التنفيذ ، ولكن ظهرت آلات خياطة حديثـة يمكن برمجتها بتصميمات متعددة ولا ينكر أن فى هذا توفيرا للجهد والوقت ، ويمكن أن يستفاد منها فى الانتاج المتكرر الا أن التطريز اليدوى له حيويته وكذلك متانته ٠

ومجال الابتكار فى الأزياء والتطريز واسع للاستعمالات العادية وكذلك بالنسبة لمصممى الأزياء والتطريز لفرق الرقص الشعبى ، أما فى مجال التربية الفنية والأشـــغال اليدوية فانه مناسب لتدريسه للفتيات فى المرحلة الاعدادية والثانوية ثقافة وممارسة ، مما يؤدى الى ايجاد الصلة الايجابية مع أزيائنا ، ومحاولة تطويرها بما يتناسب والعصر وتقاليدنا ٠

خالد الحمزة

جامعة اليرموك ـ الأردن





ان دراسة الآلات الايقاعية (١) ترمز الى كشف عالم ممتع ملىء بالحركة والفكر المتوارث عبر أجيال مضت وأجيال ستمضى أيضا . وان كان يجب علينا هنا ـ أن نحافظ على ما تبقى من هذا التراث بأصالته التلقائية قبل أن يتوه ويندثر . فتلك الآلات بأنواعها (٢) المختلفة على امتداد رقعة مصر ـ والتى صاحبت شعبنا على مر السنين وأسهمت فى بهجته واعلاء صوفيته ، وفى خلق وحدته النفسية ومزاجه العام ، انما تؤكد أصالة شعبنا العظيم فى الاندماج والتكيف مع الظروف رغم المعاناة .

---

(١) آلات الايقاع هى كل الآلات والأدوات التى تحدث صوتا باهتزاز الأجزاء الواقع عليها الضرب والايقاع : فى « تصحيح التصحيف وتحرير التحريف » للصفدى ـ نقلا عن (تثقيف اللسان) للصقلى : « يقولون : يغنى باللقاع والصواب بالايقاع ـ مصدر أوقع وفى أنس الوحيد ص ٩٠ أول بيت فى الايقاع وهو :

ولا تعتب على فان رقصى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ على مقدار ايقاع الزمان

[الموسيقى والغناء] عند العرب أحمد تيمور ص ٧٧ الطبعة الأولى ١٩٦٣ .

(٢) تتعدد أنواع الآلات ذات الرق فنجد منها ما هو ذو وجه واحد من الرق كالدفوف ومنها ما هو ذو وجهين كالطبل البلدى وتتعدد أيضا أنواع الآلات ذات الوجه الواحد فنجد منها ما هو مفتوح من الجهة المقابلة للرق الجلدى كالدربكة والدفوف ونوعا آخر مغلقا من هذا الوجه تماما مثل النقرزان وطبلة الباز . (المسحراتى) .

محمود أحمد الحفنى ـ علم الآلات الموسيقية .

ان أشهر الوسائل وأسهلها فى أحداث الايقاع هى ما يعرفها الانسان ويتبعها حينما يستهويه نغم ما أو يندمج مع مجموعة تغنى أو ترقص فما أسهل التصفيق بيديه أو الدق على الأرض بقدميه أو ذلك الصوت الصادر من حناجر الصوفيين أثناء تأديتهم للذكر ٠ والتصفيق مع أنه نوع من المشاركة الوجدانية التلقائية للمجموعة الا أنه — أى التصفيق يكون شكلا من الأشكال الفنية المعروفة ويكون مع الدق بالقدمين على الأرض تركيبات مختلفة من الايقاعات المصاحبة للرقص والغناء ٠ ومع وجود التصفيق والدق بالأقدام على الأرض والأصوات الصادرة من الحناجر كوسيلة لتأكيد الوحدة الايقاعية وابرازها — توجد أيضا الايقاعات الصادرة من أدوات وآلات بأنواع مختلفة متعددة وبأشكال مختلفة شاركت فى تكوين أشكال فنية وتعبيرية معروفة ٠

وتنقسم الآلات الايقاعية الشعبية المصرية الى :

١ — الممبرانوفون — آلات الايقاع الجلدية (Membranofon)

(أ) آلات ايقاعية فخارية : الدربكة بأنواعها

(ب) آلات خشبية : الدفوف — المزاهر — الطبل البلدى ٠

(جـ) آلات ايقاعية نحاسية : النقرزان — طبل البازة ٠

٢ — **الايديوفون** — آلات مصونة بذاتها (Idiofon)

(أ) الصاجات ٠

(ب) **الطقيرة** ٠

٣ — الأدوات

وهى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول الىأداةموسيقية عند الاستخدام فقط مثل الهون النحاسى فى السبوع والصفيحة التى يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطقيرة التى يستخدمها صيادو قرية شكشوك بالفيوم أثناء الصيد فى المراكب وغيرها من الأدوات ٠ ولهذه الأدوات دورها الأساسى غير الموسيقى الا أنها يمكن أن تستخدم استخداما موسيقيا ،وذلك انطلاقا من التعريف الاثنوموزيكولوجى للآلة ، الذى يعتبر كل ما يستخدمه الانسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية — اذا ما جاء الاستخدام مقصودا — أى أن المظهر الخارجى للآلة ليس هو الذى يحدد دورها كآلة وانما استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدده (٣) ٠

الدربكة (٤) آلة ايقاع يدوية شعبية عرفها الانسان المصرى منذ زمن طويل ، واحتضان العازف لهذه الآلة يعطينا الاحساس بانتمائه العريض لها واعتزازه بها فهى التى تعبر عن سعادته وفرحه ويستخدمها فى مناسبات متنوعة ٠ وتنتشر الدربكة بأحجامها المختلفة فى أنحاء مصر وفى معظم بيوت الريف والأحياء الشعبية والتى تعرف باسم الفريحية ويستعين بها الأهالى للضرب عليها فى سمرهم وفى احتفالاتهم ٠ ويصاحب الدربكة الغناء والرقص ويستخدمها المحترفون لضبط ايقاع الألحان ٠ وهى عبارة عن اسطوانة فارغة من الفخار قطر فوهتها ١٢ سم تقريبا وسمك جدارها ٥ر١ سم يمتد طول الاسطوانة الى أن يصل الى ٢٥ سم تقريبا ليبدأ قطرها فى الاتساع تدريجيا لينتهى على شكل جرس أو قدح بقطر طوله ٢٣ سم تقريبا ويشد على الفوهة الكبيرة رق من جلد الماعز الرقيق أو جلد السمك ٠

---

(٣) يدخل ضمن هذا التعريف للآلة كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدور ، الا أن هذه الوسائل التكنيكية التى تعتبر من آلات الانسان الأولى ، لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية ، وان كانت تدرس باعتبارها شكل من أشكال التعبير الموسيقى ٠ شهرزاد قاسم حسن — دراسات فى الموسيقى العربية — المؤسسة المصرية للدراسات والنشر — ١٩٨١ ص ٥٨ ٠

(٤) **الدربكة** : تخضع الآلات الموسيقية فى تسميتها الى عدة تعليلات منها صفة الأداء وكيفيته مثل الدربكة ، وتعبر عن الضجيج فى صوتها وهو المتعارف عليه عند العامة بالدربكة (بسكون الراء وفتح الباء) ٠ علم الآلات الموسيقية ٠ د٠ محمود الحفنى — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — ١٩٧١ ص ٢٥ ٠

المواد التى تصنع منها آلة الدربكة :

يصنع الصندوق المصوت لآلة « الدربكة » من الفخار (٥) وهو الشائع هنا فى المدن والريف وهذا الفخار له أنواع منها ما يسمى بالاسوانلى والاسكندرانى والبلدى ، ويصنع هذا الفخار من طين النيل مع صناعة القلل والأوانى فتتشكل لتصير على هيئتها المعروفة وتحرق فىقمائن الى أن تجف وتكتسب لونا بنيا ، ويقوم الصانع (بسنفرتها) — أى بتنعيم جدارها وحافتى فوهتيها — ثم يجهز بعد ذلك رق من جلد السمك أو الماعز على شكل دائرى يتسع قطره بعض الشىء عن قطر الفوهة الكبيرة للدربكة • يوضع هذا الجلد فى ماء بارد لمدة زمنية تسمح بأن يصير لينا رخوا فينزع ويجفف من الماء ثم يثقب محيط الرق الجلدىبواسطة ابرة خاصة وتنسج خيوط على محيط الرق الجلدى كله على أنيتدلى منه عدد يتراوح ما بين ١٤ ، ١٨ ، ٢٠ عقدة من الخيط مكونة مجموعات مربعة الشكل أو مثلثة منسوجة على جدار الدربكة الخارجى على أن تكون هى الأساس فى شد الجلد الى أن تتمركز فى حبل متين دائرى ملفوف أسفل الفوهة الكبيرة بحوالى ١٣ ، ١٤ سم (٦) ويسمى ذلك مقبض الجلد • ثم بعد ذلك يلصق (بغراء) من محيطه على محيط الفوهة الكبيرة للدربكة ويتم تثبيته بشد حوافه بواسطة الخيوط المنسوجة والضغط عليها على جدار محيط فوهة الدربكة •

وصناعة الدربكة فى الريف تختلف عنها فى المدن من حيث الشكل ففى بعض القرى يكتفى البعض فى صناعة الدربكة بشد رق الجلد بواسطة (الغراء) فقط دون استعمال لعقد الخيوط المنسوجة • ونرى هذا النوع بكثرة فى الريف وخاصة فى البيوت ويطلقون عليها الفريحية (٧) وهى أكبر قليلا من حجم الدربكة العادية • وهناك المحترفون فى العزفعلى آلة الدربكة فى الريف وهم يستعملون الدربكة المنسوجة الخيط •

أما فى المدن فانهم يهتمون بشكل الدربكة باضافة طبقة من (الجليز) لتعطى لمعانا فى شكل الفخار • وهى أكسيدات معدنية عادة ما تكون بنية اللون ويمكن أيضا أن تكون الدربكة مطعمة بالصدف •

أنواع الجلود المستعملة :

هناك أنواع متعددة من الجلود تستعمل فى صناعة الدربكة وأهم الأنواع التى يستخدمها المحترفون فى المدن والريف هى :

جلد السمك ويعتبر من أجود أنواع الجلود التى تستعمل ، وجلد السمك ثلاثة أنواع :

(أ) جلد السمك الدقماق •

(ب) جلد السمك الأبيض أو البياض أو جلد سمك بقر أبيض وهو نوع من جلد السمك أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق •

(جـ) جلد سمك أسود يعلوه بعض الغضاريف وهو أيضا أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق •

والثلاثة أنواع تعتبر من أجود الجلود التى تستخدم ، وهى تحتفظ الى حد ما بالصوت لمدة طويلة فى الأماكن الرطبة والأماكن غير الرطبة •

وهناك جلد الماعز وهو يستخدم فى صناعة الدربكة بأنواعها فى الريف لغير المحترفين • ونظرا لتأثر الرق الجلدى للدربكة بالرطوبة ودرجات الحرارة سواء اذا كان جلد ماعز أم سمك فاننا نجد الضاربين عليها كثيرا ما يقربون الرق الجلدى الى مصدر للحرارة لينكمش فتزداد قوة شده وتعطى صوتا نقيا واضحا وهم يستعملون فى ذلك طرقا مختلفة اما عن طريق اشعال النار وتقريب الرق الجلدى منها أو بوضع لمبة كهربائية

---

(٥) ويصنع الصندوق المصوت أيضا من الخشب والنحاس كما فى تونس والجزائر الا أن الفخار هو الأكثر انتشارا والمفضل هنا لأنه يعطى الصوت الرنان المطلوب •

(٦) هذه النسب تختلف مقاييسها حسب حجم الفخار المستعمل •

(٧) وهى تستعمل فى المناسبات الشعبية فى الريف وتدق عليها الفلاحات فى سعادة يصاحبهن الغناء والرقص والتصفيق والزغاريد •

خاصة مركبة على قطعة دائرية من الحديد المطاوع مثبتة على أربعة أعمدة تسمح بدخولها للداخل من أسفل الدربكة ، ولكن هذه الطريقـــة غير صحيحة لأن مصدر الحـرارة الناتج من اللمبة يكون مركزا فى وسط الرق الجلدى مما يجعل هذه المنطقة عرضـــة لأن تتمزق بسهولة عند الضرب عليها ــ لذلك فالطريقة الأولى هى الأكثر انتشارا ٠

طريقة الأداء على الدربكة :

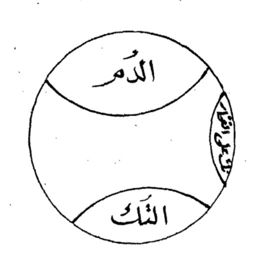
توضع الدربكة أفقية على نهاية الفخذ الأيسر أو الأيمن مع التصاق جدارهـــا بالجهة اليسرى للبطن وتكون واجهة الرقبة الجلدية الى الأمـام ذلك اذا كان المؤدى جالسا أما اذا كان واقفا فانه يستند على مكان أعلى من مســتوى الأرض التى يقف عليها بوضع قدمه اليسرى على كرسى أو على أى مستوى يعلو الأرض ووضع الدربكة على الفخذ الأيسر والتصاق جدارها بالجهة اليسرى للبطن ويمكن أن يعلق حزاما فى كتفه كما يحدث فى الريف غير أن الوضــع المستخدم فى الأداء فى الطريقة الأولى هو الأكثر انتشارا ٠

يستخدم المؤدى أصابع يديه للضرب بها فى أماكن معينة من الرق الجلدى أحدهما طرق ثقيل باليد اليمنى وتسمى (دم) (٨) والآخــر طرق خفيف باليد اليسرى وتســمى (تك) وتعتبر الخبرة بمعرفة أنسب الأماكن على الرق الجلدى اخراجا للصوت الواضح هى التى تحدد الفرق بين المؤدى الجيد من غير المحترفين غير أن الأداء على الدربكة فى ريف مصر أو الأحياء الشعبية من المدن لاتتطلب أية خبرة يكفى فقط أن يساند المؤدى أو المؤدية تصفيق من المجموعة ٠

وطريقة العزف على الدربكة واحدة من حيث الدم والتك الا أنها مختلفة فى أسلوب العزف تبعا لمهارة العازف من حيث التكنيك وذوقه ، ووضع الحليات المصاحبة للعزف فى شكل جميل ٠

والعازف الماهر يمكن أن يخرج من الدربكة درجات صوتيـــة مختلفـة من أماكن معينة من الدربكة أما بالضغط عليها أو اطالة التك ولهم فى ذلك أساليب كثيرة تســـاعدهم على تنـوع الدرجات الصوتية وتشكيلها فى جمل ايقاعية جيدة ٠

وهذا الرسم يبين مناطق الدم والتك



هناك (**تك**) على حافة جلد الدربكة ٠ وهناك تكات على حافة الفخار نفسه (**تك**) بالضغط على الجلد من خـــلال اليد اليمنى والضرب باليد اليسرى ٠

وهناك (**دم**) (**مطلقة**) و (**دم**) مكتومة والدم المكتومة غالبا ماتستعمل فى القفلة ٠

وهناك (**دم**) تعطى صــــوتا له تأثير صـــدى صوتى من صوت الفخار بوضع اليد اليسرى من خلال فتحة الدربكة من أسفل وخروجهـــا فى الوقت نفسه عدة مرات مع طرقات متتالية من اليد اليمنى على الرق الجلدى ٠

---

(٨) العرب القدماء كانون ينطقون نقرات الايقاع بلفظ (تن) وما يشتق منها بالتشديد أو التحريك تبعا لاختلاف النقرات فى الكمية والكيفية ، أما المحدثون فى وقتنا هذا فانهم ينطقون النقرات بلفظى (دم) و (تك) ولهم فى اطالة زمن كل واحد من هذين ، حركات من جنس لفظه بالتسكين أو المد غير أنهم يخصون النقرات القوية بلفظ (دم) والنقرات الخفيفة والمتحركة بلفظ (تك) ٠

(كتاب الموسيقى الكبير الفارابي ص ٤٥٠) ٠

هنـاك أنواع أخرى من الدربكة تختلف فى الحجم وتعرف بأسـماء أخرى مثل الدهلة ــ الفريحية ــ النقارة أو الثلث الاسكندرانى ٠

آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية ــ والموسيقى الشعبية :

وهى من أهم الآلات الايقاعيـة الشعبية التى تلعب دورا مهما ، ويظهر دورها بوضـوح فى الموسيقى الشعبية والشرقيـة وخاصـة عندما تصـاحب نـوعا من الرقص الشرقى والشعبى بأنواعه ٠

هذا الوضوح يرجع الى « **الفورم** » أو القالب الموسيقى الذى تكون فيه هذه الآلة تسير بحرية دون قيود فأغلبية الايقاعات هنا غالبا ما تكون مرتجلة خاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقى ٠

ودور آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية تأتى أهميته بعد آلة الرق التى تعتبر ضابط الايقاع ، وقد أدخلت آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية كعامل مسـاعد فى ابـراز وتفـخيم الوحدة الايقاعيـة الا أن الدربكة اشتهرت بمصاحبتهـا لفرق « العوالم » الراقصات والموسيقى والرقص الشعبى ٠ وتعتبر آلة الدربكة ضـابط الايقاع للراقصة الشرقيـة التى ترقص على دقاتهـا وخاصة الارتجالات التى يعزفها عازف الدربكة والتى تسمى (الفاضى(٩)) وهى ارتجـالات خاصـة تتفق مع حركات الراقصة ويكون العازف هنـا حرا غير مقيد فى اختيار ايقاعاته التى يستخدمهـا وهى مختلفـة الموازين وتنتـهى باشارة من الراقصـة الى العازف بعـد حـوار ايقاعى حركى بين العازف والراقصة ٠ وهذه الملازمة بين الراقصة وآلة الدربكة اقترنت فى شأنها بملازمة (حركية) ٠

والراقصة الشرقية (١٠) عندما ترقص فهى ترقص على موسيقى من نوع خاص وتنقسم الى أجزاء (١١) تعرف كالآتى :

١ ــ **المقدمة** ، وهى مقدمة تمهيدية تشترك فيها جميع الآلات الموسيقية ٠

٢ ــ **تحابيش** ، (مقطوعات مختـــارة من موسيقى الأغانى) ٠

٣ ــ **عوادى** ، وهى تقاســيم عود أو ناى أو قانون أو اكورديون ٠

٤ ــ **النت انجـرارة** ، وهى اسـتعراض امكانيات الراقصة من خـلال انتقال الرتم من البطىء الى السريع ٠

٥ ــ **الثوب** ، وهو تابلوه غنائى راقص ٠

٦ ــ **الفاضى** ، وهو أهـم جزء مـن حيث الايقاع ، فهو نوع من الارتجال الايقاعى تشترك فيه جميع الآلات الايقاعية بترتيب خاص ويقود المجموعة الايقاعية هنا عازف الدربكة الأول مع بقية الآلات الايقاعية التى تمثل **الدهلة والدفوف والمزاهر والصاجات والدربكة الثانيـة** بهـذا الشكل

المجموعة الأولى

(أ) (الدهلة ــ الدربكة الثانية ــ الدفوف) وحدة ايقاعية ثابتة ٠

المجموعة الثانية

(ب) (المزاهر ــ الدفوف) رد على ايقاعات المجمـوعة الأولى مع الاحتفـاظ بنفس الوحـدة الايقاعية الثابتة ٠

(ج) الدربـكة Solo العـازف الأول والذى يقوم بعزف ارتجالات ايقاعية على موازين مختلفة محدثة حوارا مع باقى الآلات الايقاعيـة الأخرى ٠

---

(٩) الفاضى (Solo) صولو ايقـاعات تظهر مهارة العازف وامكانيات الدربكة كآلة ايقاعية مهمة وتصاحب الراقصه من خلال حوار ايقاعى متنوع ٠

(١٠) يوجد فى الريف الغـازية وهى ترقص غالبا مع وجود المغنى ٠

(١١) هذه الأجزاء من الممكن أن تختلف من راقصة الى أخرى من حيث الترتيب ٠

دراســــة نقدية للمؤلف الألمانى فينك ومتتابعة الدربكة :

ينبغى أن نشير فى البداية الى نقطة غاية فى الأهمية من شأنهـــا أن تثرى هذا الحديث بكم لاحد له من الأفكار والتصورات لكن لا ينبغى اعتبارها رؤية جـديدة وانمـــا هى نقطة مهمة فى تحويل مسار موســـيقانا من الاقليمية الى العالمية بشكل جديد يسمح بأن يكون بداية جادة للاحتفاظ بحضارتنا الوقورة وابراز شخصيتها العظيمة •

هـذه النقطة هى تلاقى وانســجام المدرســة القوميــة الشرقية وفنون التأليف الغربى والتى يمثلها فى مصر عـــدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين اتجهوا بدافع من القوميــة الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية (ثالثة) (١٢) فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربى وأساليبه البوليفونيــة والصياغة (Forms) للعناصر اللحنية (المقامية) والايقاعية والجمالية الراسخة فى تراثهم التقليدى والفولكلورى لتكون تعبيرا أقرب لروح الشرق •

فالموسيقى بهذا المفهوم لايمـــكن اعتبــارها وسيلة ترفيهية أو ثانوية عند عد الأشياء التى تمثل الحد الأدنى من احتياجات الفرد اليومية •• فالخبز والاسطوانة شعار استقر منذ زمن طويل فى سلوك كثير من الشعوب وليس صدفة أن نجد الأشكال التى تتخذها نتـــائج الأنظمة السائدة فى الدول التى تنتمى اليها هذه الشعوب على اختلاف ألوانها هى نتائج مذهلة بالفعل من حيث ما أدت اليه من تطور شاســع فى شتى نواحى الحياة ، والموسيقى بهذا المعنى ، لها دورها الفعال الذى لايمكن اغفاله فى توظيف الخير فى الانسان ودفعها لتجسيد المعانى السامية لديه •

وتمثل هذه المدرســـة البوليفونية الجديدة . تطورا حديثا ومهما فى عالم الموسيقى الفنية فى مصر والتى يمثلهـا جمال عبد الرحيم وحليم الضبع ورفعت جرانه وعزيز الشوان وعطية شرارة •

ولقد داعبت الدربكة المؤلف الموسيقى الألمانى أستاذ الايقاع **سيجفريد فينك** Siegfried Fink وهو من أشهر أساتذة العالم فى الايقاع ، ولقد كتب للدربكة سويت Suite متتالية (صولو ــ Solo) ولقـد حاول المؤلف أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربكة ، فلقد أعجب بها اعجابا شديدا ، وجذبته ايقاعاتهـا الشعبية فبـدأ فى دراسة الآلة ، وكل ما يتعلق بها ، ثم كتب هذه المتتالية والذى وفق الى حد كبير ــ وهو المانى الجنسية ــ فى ابراز امكانيـات الآلة من حيث الكتابة الايقاعية لها •

وتتكون المتتالية من ثلاث حركات

ــ صليت عليه • ميزان 7/8

ــ الريدانى ميزان 8/4

ــ الأزهر ميزان 10/8

لقد اعتمد المؤلف الألمانى فينك على وحدات أساسية فى الموازير ثم قسمها بتبادل النقرات داخل المازورة الواحدة ليشكلها بأشكال ايقاعية مختلفة مستخدما الحليات والزخارف الايقاعية ومحتفظا بالميزان الأساسى نفسه •

---

(١٢) الدكتورة سمحة الخولى ــ الارتجال وتقـــاليده فى الموسيقى العربية (مجلة الفكر) ــ العدد الأول ــ ابريل ــ مايو ــ يونية ١٩٧٥م • ص ٣٠ •

(١٣) Solo Far Percussion Siegfried Fink.

الحركة الأولى :

وتبدأ بميزان 7/8 ثم يتغير بعد ١٦ مازورة الى ميزان 13/8 (٨ موازير ثم نرجع الى الميزان نفسه 7/8



الحركة الثانية

تبـدأ بميزان 8/4 (٨ موازير ثم تتغير الى ميزان 4/4 (١٦ مازورة) ثم نرجع الى الميزان نفسه



وتبدأ بميزان 10/8 وتستمر بالميزان نفسه (٤٨ مازورة) من خلال استخدام الوحدة الأساسية نفسها وتقسيمها وبتبادل أزمنة النقرات وتقديم بعضها وتأخير بعضها • ولقد اهتم المؤلف الألمانى بالحليات والزخارف التى تناسب شخصية الدربكة واستفاد بالشكل نفسه والقالب (الفاضى) من زاوية الارتجال القائم على الحليات والزخارف حيث الايقاعات ، فمتتالية فينك متنوعة وتبدو مرتجلة ولكنها محسوبة ومكتوبة بدقة متناهية وقريبة الى ايقاعاتنا المصرية ، ولكنها لم تفجر كل امكانيات آلة الدربكة والتى تعتبر من الآلات التى ترتبط بالحركة وقائمة على عنصر الارتجال والتى تعطى امكانيات صوتية متعددة يمكن الاستفادة منها •

والدربكة لها أسلوب خاص فى العزف عن طريق الأداة وأسلوب تعامل العازف مع الآلة والتى لها أكثر من (وضع) أو موضع فى أسلوب العزف عليها • « انظر الصور » •

ومن هنا يتضح أن الدربكة لها أوضاع كثيرة تساعد على خروج الصوت بدرجات صوتية كثيرة مختلفة واذا كان (فينك) حاول أن يكتب للدربكة فى اسلوب مزج فيه الزخارف والحليات لهذه الآلة بنظام أكاديمى دقيق فانه ينقصه هنا الالمام الكامل بأسرار الآلة والمعرفة بجميع الأوضاع التى تستخدم فيها ، من حيث التكنيك الشعبى والتكنيك المحترف للآلة وأساليب العزف المختلفة •



تجاربى الذاتيــة مع الآلات الشعبية الموسيقية من خلال الدراما

تجربة مسرح العربة الشعبية (بولندا ٨٤/٨٥):

بعد تجارب ودراسات ميدانية قمت بها فى قرى ومحافظات مصر ومن خلال عدة عروض تجريبية توصلت الى ابتكار وتصميم فكرة عربة شعبية (١٣) خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال عربات الباعة فى الموالد والأسواق مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها الى مسرح شامل لجميع فنون العرض الشعبى من أراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ومسرح للآلات الشعبية الموسيقية وتستخدم العربة كخلفية بانورامية للعروض ، وتستخدم أجزاء منها ديكورا متحركا وبها صحارتان للاكسسوار •

(١٣) دراسة عن مسرح العربة الشعبية ، لكاتب هذه السطور _ مجلة المسرح العدد الأول ، يناير _ فبراير _ مارس ١٩٨٧م •

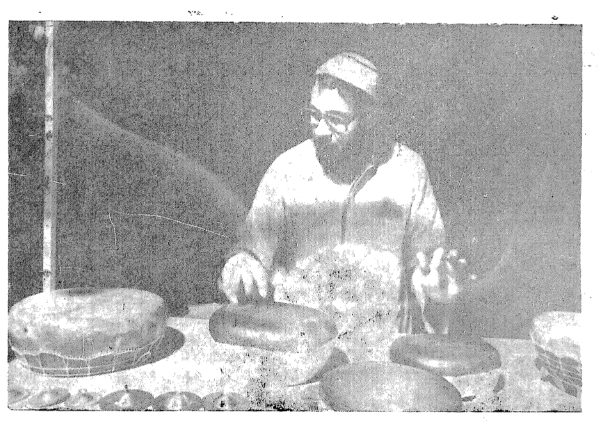
التجربة الأولى :

وارسو ـ زامش (بولندة) ١٩٨٥ م · قمت بعمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة الشعبية لتقديم آلاتنا الموسيقية الشعبية المصرية من خلال دراما شعبية تغطى مراحل الانسان وطقوس كل مرحلة من المهد الى اللحد وهى تعتمد على الحوار الموسيقى مستعينا ببعض الأدوات البيئية التى تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون النحاس الخلخال وألعاب الأطفال الشعبية ·

التجربة الثانية : (وارسو ـ بولندة ـ ١٩٨٥)

شاركنى فيها الباحث والمؤلف الموسيقى البولندى **يورك ترونسكى** Jurek Tronski الذى يهتم بالآلات الموسيقية الشعبية الهندية ويجيد العزف عليها · والعازفة الموسيقية البولندية **بوركوفيسكا باتا** Borkowska Beata ولقد كونا معا دراما موسيقية تعتمد على الآلات الموسيقية الشعبية المصرية والهندية والبولندية ·

التجربة الثالثة : تجربة الدربكة (القاهرة ـ قاعة منف ١٩٨٧ م) المسرح الصوتى ، وهى تجربة تعتمد على توظيف الأصوات دراميا ، من خلال امكانيات آلة الدربكة الصوتية المتأصلةفى وجداننا الشعبى ، مع استخدام أدوات الحرفيين وأدوات تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون النحاسى والمخرطة والشاكوش والمنشار وقوس المنجد وغيرها ، فى محاولة لايجاد المعادلالصوتى المرئى للآلة والأدوات من خلال بناء دراما من مفردات مرئية وسمعية ·



الباحث فى أثناء عمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة ، وارسو ـ زامش (بولندة) ١٩٨٥ ·

(١٤) راجع ، عبد الغنى داود ، الدربكة والتجريب ، بحثا عن مسرح شعبى مصرى ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد ٢١ ، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ، ١٩٨٧ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ·



المؤلف الموسيقى البولندى يورك ترونسكى فى أثناء مشاركة الباحث فى تجربته الموسيقية ، وارسو ، بولنده ١٩٨٥

المراجـع

١ ـ الموسيقى الكبير (الفارابى) تحقيق ـ غطاس عبد الملك خشبة مراجعة د / محمود أحمد الحفنى دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ـ بدون تاريخ ٠

٢ ـ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة ١٩٣٢ م المطبعة الأميرية ١٩٣٣ م

٣ ـ المصريون المحدثون أدوارد وليم لين ـ ترجمة عدلى طاهر نور ـ دار النشر للجامعات المصرية ٠

٤ ـ وصف مصر ـ علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب ـ المجلد التاسع ـ مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٦ م

٥ ـ المجلة المرفقة باسطوانات الأغانى والموسيقى الشعبية فى مصر ـ جمع : تبريو الكساندرو ١٩٦٧ ٠

٦ ـ مقالات نشرت بجريدة المساء حول الآلات الموسيقية الشعبية فى مصر ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ (عبد الملك الخميسى / محمد عمران) ٠

٧ ـ لقاءات ميدانية بالقاهرة وقرى ومحافظات مصر ٠

الشرقية (تلراك ـ الصوفية ـ كفر صقر) ٨٠/٧٩

الفيوم (شكشوك) ٨١/٨٠

سوهاج (البلينا) ٨٢/٨١

المنوفية (الرمالى ـ قويسنا ـ طه شبرا ـ شبرا بخوم ـ الباجور ـ شبين الكوم) ، ٨٣/٨٢



الحسد والرقية في المعتقد الشعبي

محمد عبد السلام إبراهيم

يعد الاعتقاد فى الحسد سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبى المصرى ويقوم أساسا لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التى تشكل جزءا مهما من سلوك الانسان المصرى . ويرتبط الحسد عادة بالعين والنظر ، فان أصابت الواحد من العامة مصيبة صغيرة كانت أم كبيرة فسببها « عين وصابته » . فالعين عندهم « تودى الرجل القبر ، والجمل القدر » ، « وتخرق الحجر » ، وان الحسد حق ، فقد ورد ذكره فى القرآن الكريم فقال تعالى « ومن شر حاسد اذا حسد » .

والحسد صفة يتصف بها بعض الناس فى المعتقد الشعبى ، فهناك دائما من يعتقد «انه حساد» وان عينه نقره نقر « وتراهم لذلك يتوقونه ، فيتحاشون المرور عليه ويحرصون على ألا يدخلونه بيوتهم ، أو يطلعونه على أولادهم وأموالهم . ويصل الامر الى حد الاعتقاد أن الانسان قد يحسد ماله فيقولون : « ما يحسد المال الا أصحابه » والمال والعيال من أكثر ما يتعرض للحسد فى المعتقد الشعبى .

وكما اشتهر بين العامة من اتصف بالحسد، اشتهر بينهم من اتصف بالقدرة على القيام بـ « الرقوة » وهي العلاج الناجع لشر الحسد .

فتوجد بينهم « الراقية » التي في « يدها الشفا » باذن الله ... وتقوم « الراقية » بدور مهم في هذا المجال ، ومما يدل على أهميتها أنهم يدعون بالشر فيقولون « جاك عين وقلة راقية » .

ويبدو أن « الرقية » كانت معروفة منذ زمن بعيد كوسيلة للشفاء من الأمراض ، فقد ورد أن « ايزيس قد جاءت ولدها حورس وهو في مخبئه ووجدته ميتاً وقد لدغته عقرب ، وأشفق عليه رع إله الشمس فبعث اليها توت ليعلمها رقية ترد بها الطفل الى الحياة ، وما كادت ايزيس تنطق بالكلمات التي علمها اياها الاله حتى خرج السم من جسم حورس وردت اليه الروح » (٣) .

ولقد عرفت الرقية عند العرب القدماء بالأخذة « فقد ورد أن « الأخذة » بالضم : رقية تأخذ العين ونحوها كالسحر ، أو خرزة يؤخذ بها النساء الرجال من التأخيذ ، آخذه « رقاه » (٤) .

كما كانت الرقية معروفة لدى المسلمين ، فقد ورد في صحيح البخاري عن عائشة رضي الله عنها قالت : « أمرني رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو أمر أن يسترقى من العين » و « عن أم سلمة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه وسلم رأى في بيتها جارية في وجهها سفعة فقال استرقوا لها فان بها سفعة » (٥) .

وللرقية كما يمارسها العامة ركنان ، ركن عملي ، وركن قولي : الركن العملي : يقومون بجمع قدر من القش من أمام سبعة بيوت تحيط ببيت المحسود ، وذلك في الفترة التي تسبق مغيب الشمس ، « صفار شمس » ويجب على من تقوم بهذا الأمر ألا تكلم احدا أثناء ذهابها وعودتها ، ثم يؤتى بقدر من « ملح الطعام » والفكوك ، « البخور » ، قطعة من الشبة « وقصاصة من الورق » . فتقوم الراقبة بتشكيل قصاصة الورق « على هيئة عروسة » ثم تأتي بـ « ابرة » وتأخذ في وخز تلك العروسة في مكان الرأس والعينين وهي تردد « عين فلانه أو فلان « فتخرق وتنحرق » معددة النسوة والرجال الذين يظن ان منهم « الحاسد » حتى تمتلئ « العروسة » بالثقوب ، ثم تأخذ الملح والفكوك والبخور والشبة والعروسة فتقبض عليها بيمناها ، ويكون قد تم وضع الطفل المحسود على حجرها في وضع النائم فتروح تمر بقبضة يدها على جسده بادئة من رأسه وهي تردد الصيغة القولية للرقية حتى تنتهي ، ثم يجري اشعال النار في « القش » الذي سبق جمعه ، وتلقي « الراقية » ما في قبضتها في النار فيحترق ، ثم تقوم بجمع بقاياه « وتفرك » بها كعب الطفل الأيسر ، وبعد ذلك تقوم بوضع تلك البقايا ومعها قطعة من النقود المعدنية في منديل وتلفها وتربط عليها ثم تعطيه لمن تذهب به وقت مغيب الشمس الى مفترق طرق فتلقي به من خلف ظهرها وتعود . ويجب عليها ألا تكلم أحدا أثناء ذهابها وعودتها ويترك الطفل ليلته لا يقبله أحد من أهله ، وتكرر هذه العملية ثلاث مرات متتالية في ثلاثة أيام .



وفي العادة ما أن تلقى قطعة « الشبية » الى النار حتى تنصهر ، فاذا ما خمدت النار فان « الشبه المنصهرة » تتجمد متخذة شكلا ما ، فيلتقطونها ويروحون يتأملونها ، ويعقدون الشبه بين الشكل الذى اتخذته وبين واحد أو واحدة من أولئك الذين حامت حولهم الشكوك، وكأن قطعة الشبه قد اتخذت صورة « الحاسد ».

ويدرك من يتأمل هذه الممارسات أنها ممارسات سحرية تستهدف ازالة الأذى الذى لحق بـ « المحسود » وذلك بالعمل على تدمير « الحاسد » اعتقادا بأنه بتدمير المؤثر وازالته يزول الأثر الذى أحدثه ، ويتمثل هذا الأمر بوضوح فى صنع « العروسة الورقية » والقيام بوخز عينها بالابرة ، فتلك العروسة تمثل « الحاسد » وما يلحقها من تدمير هو ما يراد ايصاله اليه ، وينتمى ذلك الفعل الى ما يعرف بالسحر التشاكلى ، أو سحر المحاكاة « الذى يقوم على أساس الاعتقاد بأن الشبيه ينتج شبيهه ، يقول السير جيمس فريزر ، « ربما كان أكثر صور استخدام مبدأ التشابه « الشبيه ينتج الشبيه » شيوعا وانتشارا هى المحاولات التى يقوم بها كثير من الناس فى مختلف العصور لالحاق الأذى والدمار بأعدائهم عن طريق ايذاء أو تدمير صورهم اعتقادا منهم بأن ما يلحق بالصورة من شر وضرر يلحق بصاحبها ، وأنه حين يتم تدمير الصورة يموت الأصل بالضرورة ، فلقد قامت هذه الممارسات منذ آلاف السنين عند سحرة الهند القديمة ، وبابل ، ومصر ، وكذلك فى بلاد اليونان وروما ، كما أنها ما تزال شائعة حتى الآن عند الجماعات الهمجية.. فى استراليا وافريقيا واسكتلندا ، فالهنود الحمر فى أمريكا الشمالية يعتقدون أن رسم صورة الشخص فى الرمل أو الطين ، أو الحصول على جزء من جسمه ونخسه بقطعة حادة من الخشب ، أو الحاق أى نوع من الأذى به يستتبع الحاق أذى مماثل بالشخص ذاته الذى تمثله هذه الصورة » (٦) .

كما تتمثل الممارسات السحرية فيما يقومون به من جمع « القش » من أمام سبعة بيوت ، ثم احراقه ضمن ما يتم احراقه من أشياء ذلك أن القش « يمكن أعتباره أثرا من آثار الاشخاص الذين يظن أن « الحاسد » واحد منهم ، فقد يكون من نفايات بيوتهم وقد يكونون لامسوه أثناء سيرهم ، أى أنه شىء كان متصلا بهم بصورة من الصور فاذا ما ألحق به الأذى فانه يصل الى أولئك الذين كانوا متصلين به بالتبعية ويرتكز هذا الفعل على ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قانون الاتصال أو التلامس اذ يقول : « اذا حللت مادة الفكر التى يقوم عليها السحر فيحتمل أن نجدها تنحصر فى مبدأ من اثنين ، الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه .. « والثانى هو أن الأشياء التى كانت متصلة بعضها البعض فى وقت ما تستمر فى التأثير بعضها فى بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا ويمكن ان نسمى المبدأ الاول ، قانون التشابه « وأن نسمى المبدأ الثانى قانون الاتصال أو التلامس » ومن المبدأ الأول ، يستنتج الساحر أن فى استطاعته تحقيق النتائج التى يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها ، ومن المبدأ الثانى يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شىء مادى سوف يؤثر تأثيرا مماثلا على الشخص الذى كان هذا الشىء متصلا به فى وقت من الأوقات ، سواء أكان يؤلف جزءا من جسمه أو لا يؤلف » (٧) .

الركن القولى للرقية :

تقوم الكلمة بدور مهم فى عملية الرقية ، فهى صاحب الفعل ، وقد تغنى عنه فى بعض الأحيان فتقوم بالدور كله ، اذ يكتفى بمجرد امرار كف الراقية على جسد المحسود مع تلاوة الصيغة القولية للرقية ، ويبرز هذا الأمر الاعتقاد فى أن الكلمة تملك طاقة تأثير هائلة ، يقول أحمد رشدى صالح : نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تتمشى خلالها أن الكلمة هى القوة التى يستطيع بها الانسان أن يقهر القوى المناهضة له أو الخارقة ، وبمعنى آخر فالقول يعنى الفعل ، وتلك مرحلة بدائية من التفكير تصورها اللغات فى نموها ، فالعربية مثلا مرت بنفس المرحلة على ما يحدثنا ابن الأثير حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شىء ، ويعنى أيضا فى الوقت ذاته الاخبار عنه ، ولو رجعنا الى الديانة البدائية الفينا أن « الكلمة » كانت أداة

الآلهة ، سخروها فى خلق العالم ، ذكر موريه ما دونه الفراعنة منسوبا الى الاله آتون رع وهو : « خلقت كل الأشياء مما يخرج من فمى عندما لم تكن ثمة سماء ، ولا أرض ، ولما كان السحر قرين الدين البدائى ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الأولى وشاع المعتقد بأن الرقية أو التعزيمة أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الانسان » (٨) .

وتعد الصيغة القولية للرقية جزءا من المأثورات الشعبية ، يقول الكزاندر هجرتى كراب : « تنطوى الرقى والتعاويذ تحت عالم السحر، وأما ما يتصل بأساسها الروحى فسوف نعود لمناقشته فى فصل قادم ، ولكن يحسن بنا أن ننبه ـ هنا ـ الى أننا اذا طرحنا جانبا معناها السحرى ، ودلالتها السحرية وجدناها جزءا من المأثورات الشفاهية ، فهى خلق أبدعه الذهن الشعبى ارضاء لدوافع فنية محددة ، شأنها فى ذلك شأن الأغنية الشعبية ، والأغنية الشعرية القصصيه .. » (٩) .

نصوص من الرقية :

نص (أ)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الأوله بسم الله، والتانية بسم الله ، والتالته بسم الله والرابعه بسم الله ، والخامسه بسم الله ، والساته بسم الله ، والسابعه بسم الله والتامنه فرقت عينى وعين خلق الله على الله ، رب المشارق ، رب المغارب ولا يغلب الله غالب .

أنا برقى ولا بعرفش ، ربى ياخد بيدى ، العين العنيه الخاينه الرديه قابلها سيدنا سليمان فى البريه ، تعوى عوى الديــاب ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها اطلعى يا عين يا مؤذيه ، ياللى أذيتى ولاد الناس ، لاحطك فى بحر غطاس لا ينحاس ولا ينداس ، واحبك عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله والخاين يخونو الله ، لا اطلع لها بلد ولا أجيلها ، والعين عنك تفترق كما افترق الندى عن جميع الورق والعين عنك تفتريق كما افترق الندى عن جمع الجريد بحق سيدى بكر الصديق ، ربنا يفك عنك الهم والغم والضيق ، حجارده بجارده من كل عين سارحة والعين عنك بارده ، رقيتك واسترقيتك من عين أمك ، ومن عين أبوك ، ومن عين القوم اللى شافوك من بعيد ومن قريب ،

ولا صلوش على النبى الحبيب لا صلى الله عليهم وعلى والديهم يا عينهم ارتدى ليهم ، لعنة الله عليهم .

عين المره فيها شرشره ، عين الراجل فيها مناجل ، وعين البنت فيها خشت ، وعين الولد فيها وتد » .

رقيتك من عين الجاره الحاسده المكاره ، اللى تطل على جارتها وتقول يا جاره أنت بخير وخمير .

تطلع العين اللئيمه بقدرة الله القوية ، وبكعبة الله المبنيه ، حجارده بجارده من كل عين سارجه العين عنك بارده ، المره بشوش والرجل عبسى والضيف محمد والطبيخ عدسى ، بحق صورة تبارك ، وصورة يس ، وآية الكرسى ربنا يفك عنه الهم والغم والعكس .

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد (يتكرر ثلاث مرات) .

بسم الله الرحمن الرحيم : قل اعوذ برب الناس ملك الناس .. الخ الآية (ثلاث مرات) .

قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق .. الخ الآية (تكرر ثلاث مرات) .

نص (ب)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، ألف بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله توكلت على الله ، واعتصمت بالله ، وسلمت أمرى الى الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ، ياهادى كل هديه يا مانع كل رزيه ، يمنع عنك النظره القويه ، بقدرة الله العليه بسم الله الرحمن الرحيم ، رب المشارق رب المغارب ، ما يغلب الله غالب ، رقيتك من كل عين شهله ، من كل عين زرقه ، الله عليها وعلى والديها ، يجعل مصارينها بنات رجليها ، اللى

شافوك ونظروك ولا صلوش على النبى الحبيب بسم الله الرحمـــن الرحيم ، الأوله بسم الله ، والثانيه بسم الله ، والتالته بسم الله ، والرابعه بسم الله ، والخامسه بسم الله ، والساته بسم الله والسابعـه بسـم الله تقلع عين خلق الله ، ولا حول ولا قوة الا بالله العظيم .

عين الضيف أحد من السيف ، عين الراجل أحد من المناجل ، لقاها سيدى السيد سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها رايحـه فين يا عين يا عنيه يا خاينه ياردية .

قالت رايحه لى حبا والى دبا ، والى لا أعرف له آم ولا أبا .

قال لها : اخص ما خصيتى من النار مـا نجيتى ، لا وديكى بحر لا ينغاص ، ولا ينداس ، واحلق عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله سيدى السيد سليمان لا أخونك فى عيشه ، قال لها باطلا بطال ، قالت لا أضر عريس فى زفته ، ولا راجل فى جليسته ، قال لها باطلا بطال ، قالت لا أضر بهيم فى رباطو ، ولا صغير فى قماطو ، قال لها ، باطلا بطال . سيدنا النبى رفى ناقتو من عين جماعتو ، كانت كسير ضبحت تسين ، كلت عليقها وشربت مياها واتكلت على مولاها ، بقدرة الله العلى العظيم .

يا بير بلا قعر ، يا كف بلا شعر ، زال عنـك الشر وافترق كما افترق الندى من على الورق ، زال عنك الشر وطار ، كما طار الندى من عـلى الجبال .

افترقى يا نفس ، افترقى يا عـــين ، افترق يا فكر ، المره بشوشـه والرجـل عبسى ، بحق النبى وآية الكرسى ، افترقى يا نفس بقدرة الله العلى العظيم .

الفاتحة لسيدى النبى والامام على ، والامام الشافعى قاضى الشريعه وأوليـــاء الله جميعـا والأربعه الأقطاب ، والأربعه الانجاب ، والأربعه خمالين الكتاب ، يخادوك ، ويراشوك ، ويشيلو عنك النفس والعكس بقدرة الله العلى العظيم . الفاتحه لهم – تقرأ الفاتحه – وصلى الله عليه وسلم » (١٠١) .

نص (ج) :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الأولى بسم الله الرحمن الرحيم ، والتانيه بسم الله الرحمـــن الرحيم ، .. السابعه بسم الله الرحمن الرحيم ، لا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم . النبى ارقه واسترقه من كل عين شهقه ، رقيتك من عـــين المره ، أحـد من الشرشره رقيتك من عين الولد احد من الوتد ، رقيتك من عين البنت احد من الخشب ، رقيتك من عين حبله بكريه ، ومن عين عاقر مشتهيه ، رقيتـك من عين أمك ومن عين ابوك ، ومن عين القوم اللى شافوك ، ولا صلوش على النبى ، لا صلى الله عليهم ولا على والديهم ، حسبى الله ونعم الوكيل فيهم ، ترتد عينهم ليهم يا كف بلا شعر ، يا بير بلا قعر ، يا كافى كل كفيـه ، ياعالم بالاسرار الخفيه ، يكفيـك شر الرديه .

العين قابلها سيدنا سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، وتعوى عوى الديـاب ، قال لهـا خفيتى من الله ما نجيتى ، لأحطك فى قمم نحاس وأشـاور عليكى بالزيبق والرصـاص ، وأحطك يا عين فى بحر لا ينغاص ولا ينداس .

فقالت يا سيدنا سليمان ، يا حبيب الله ، خد عليه أعهدك وأعهد الله ، ان العرش يسبت والرب يعبد ، وكلنا نصلى على عروس القيامه محمـد ، لا اله الا الله فى العرش دارت ، لا اله الا الله فى السما نارت ، لا اله الا الله عين الحسود غارت ، الشر عنك افترق كما افترق الندى عن الورق النور النور يا مدبر الأمور كما دبرت الحجاج فى بيت الرسول .

ان الله كريم فى مكانه حكيم ، يحيى العظام وهى رميم ، قصدت الكافى بقلب صافى ، كفانى الكافى وهو الكافى ، تكرر ثلاث مرات .

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق .. الخ الآية وتكرر ثلاث مرات ، ولا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم » (١٠٢) .

يلاحظ من يتأمل هذه النصوص ما يأتى : –

– **انها ذات بناء فنى واضح ومحدد .**

– أنها تتميز من حيث الأسلوب بسمات فنية معينة .

– أن لها محتوى ومضمونا محددا .

– أنها تعكس بجلاء شخصية الراوية ، وتظهر مدى تأثيره على النص الذى يرويه .

فمن حيث البناء الفنى للرقية ، يلاحظ أن لها بداية ووسط ونهاية فهى تبدأ عادة بالبسملة تتكرر سبع مرات ، وتنتقل بعد ذلك الى سرد قصة الحسد والعين والاستشهاد على وجودهما بشواهد متعددة ، وذكر الأهداف التى تصيبها العين والأشخاص الذين يمكن أن يقوموا بالحسد ثم تأخذ الرقية فى العمل على ازالة أثر الحسد عن المحسود ، وبعد ذلك تأتى النهاية أو الخاتمة التى تتمثل فى قراءة الفاتحة ، أو المعوذتين ، والصلاة على النبى .

أما اسلوب الرقية فيتميز كما هو واضح – بالجمل القصيرة المسجوعة ذات الايقاع الواضح ، العين العنيه الخاينه الرديه ، قابلها سيدنا سليمان فى البريه .. الخ .

ويلاحظ أن المحسنات فى الرقية لا تأتى من قبيل الصنعة والتأنق اللفظى ، وانما تأتى لتؤدى دورا مهما ، فالجمل القصيرة المسجوعة تكون ايقاعا واضحا يعمل على تهيئة جو الممارسة بحيث يصير أدعى الى الهدوء والاسترخاء وتقبل الايحاء وهذه أمور ذات خطر وأهمية فى الممارسة ، كما يتميز أسلوب الرقية بتلك التشبيهات ، ذات الدلالة ، والعين عنك تفترق ، كما افترق الندى عن الورق ، والتشبيه هنا يقوم كذلك بدور مهم فى الممارسة ، فهو يقوم بمحاكاة الحالة التى يراد حدوثها للمحسود ، ويتسق هذا وما سبق ايراده عن سحر المحاكاة ، والمحاكاة هنا تهدف الى أن تتحول الكلمة الى قول ، فتفارق العين وخطرها المحسود ، كما يفارق الندى أوراق الشجر ، ويقوم هذا شاهدا على طبيعة الكلمة فى الرقية ، وانها قوة فاعلة ، وانها على حد قول الدكتورة / نبيلة ابراهيم « كالحبوب تزرع وينمو منها النبات ، فاذا خفنا – على سبيل المثال – من أمر فاننا ننطق فقط بكلمة أو عبارة هى بمثابة تعويذة مثل عبارة «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم » كما أننا اذا كنا نؤجل فى أمر فاننا نقول بتفاؤل بعيد ، انشاء الله « فالكلمة هنا ينمو عنها شىء آخر غير مجرد الكلمة نفسها ، وهذا الشىء يهدف اما الى حمايتنا مما يفزعنا ، واما الى تقوية الأمل فى نفوسنا » (١٣) .

وأما مضمون الرقية فيتكون من عناصر فرعونية واسرائيلية واسلامية،وتعد حكاية العين مع سليمان من أبرز عناصر مضمون الرقية ، فهى الشاهد على أن العين حقيقة ، وأنها تفعل الأفاعيل ، وتقول احدى الروايات الشعبية أن نبى الله سليمان بن داود عليه السلام « رأى عجوزا شمطاء زرقاء العينين ، مقرونة الحاجبين، خفيفة الساقين ، ناشرة شعرها ، فاتحة فمها يخرج منه لهيب النار ، تشق الأرض بأظافرها تقطع الشجر بصوتها فقال لها « هل أنت أنسية أم جنية ؟ فانى ما رأيت أقبح منك ، فقالت أنا أم الصبيان متسلطة على بنى أدم وبنات حواء ، فاذا دخلت البيت أصيح فيه صياح الديك وأنبح فيه نبح الكلاب ، وأتمثل لهم بكل الأمثال، وأعقد الأرحام وأفنى الأولاد وهم لا يعرفون » (١٤) وتمضى الحكاية فتعدد المصائب التى تنزلها أم الصبيان بالناس وتنتهى الى أن السيد سليمان بن داود « عليه السلام » قبض عليها .. قبضة شديدة ، وقال لها يا لعينة لم تخرجى على يدى حتى تعطينى عهودا ومواثيق عن بنى آدم وبنات حواء .. والا لقطعتك بهذا الحسام ، فقالت يا نبى الله خذ على العهود .. وأن من كتبها أو علقها فى محله .. لم أضره بشىء » (١٥) .

ويظهر بوضوح الشبه بين حكاية أم الصبيان مع سليمان ، وحكاية العين معه كما وردت فى الرقية ، ولقد أورد أبو بكر أحمد بن اسحق الدينورى حديثا عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام جاء فيه .. أخبرنى أبو يعلى ، حدثنا جباره ابن المفلس ، حدثنا يحيى بن العلاء عن مروان بن سالم عن طلحة بن عبيد الله العقلى عن حسن بن على ، رضى الله عنهما قال : قال

رسول الله صلى الله عليه وسلم ، من ولد له مولود فأذن فى أذنه اليمنى وأقام فى أذنه اليسرى ، لم تضره أم الصبيان » (١٦) · ولعل أم الصبيان أن تكون صورة من صور الأم الكبرى مثل « أمنا الغوله » تلك الصور المتعددة التى وردت فى التراث الشعبى ، والتى تبدو فى بعضها خيرة ، وفى بعضها الآخر شريرة ، فنجد فى الأساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل الالهة الأم ، وهى فى الوقت نفسه الهة الحرب والموت ، كما تقول الدكتورة/نبيلة ابراهيم » (١٧) ·

ولقد كانت العين معروفة عند قدماء المصريين يقول الدكتور سيد عويس : والملاحظ أن مفهوم العين عند الذكر والأنثى مفهوم ذو معنى مصرى قديم قدم الدهر منذ أن فقد حورس الشجاع عينه المقدسة التى تسلمها منه أبوه «أوزوريس» بعد أن مات فصار روحا ، والعين عند القدماء المصريين صارت شيئا خطيرا مقدسا ولعلها لم تفقد قداستها عند المصريين المعاصرين نساء ورجالا حتى اليوم وأصبحت كتميمة أشبه بالحرز الذى يقى من يحمله من الشرور ، فتراها تعلق على صدور الأطفال فى شكل تميمة زرقاء لتحمى الأطفال من عين الحسود » (١٨) ·

ويتمثل العنصر الاسلامى فى محتوى الرقية فيما جاء فيها من ذكر اسم الله وسورة الفلق والصلاة على النبى ، وأنه صلى الله عليه وسلم ·· رقى واسترقى « ولقد روى عن السيدة عائشة أن النبى صلى الله عليه وسلم ، كان يعوذ أهله، يمسح بيده اليمنى ويقول « اللهم رب الناس اذهب الباس ، اشفه وأنت الشافى ، لا شفاء الا شفاءك · شفاء لا يغادر سقما » (١٩) ·

ويبرز مضمون الرقية التصور الشعبى لماهية الحسد ، فالمحسود « منظور أى مصاب بأثر « نظرة » ولهذا يقولون « افترقى يا عين » وهو منفوس « أى مصاب بأثر « نفس » ولهذا يقولون « افترقى يا نفس » وهو مفكور فيه · أى ـ مصاب بأثر « فكر » ولهذا يقولون « افترق يا فكر » ·

فالحسد بحسب هذا هو تأثير سلبى يصيب الانسان بفعل « نظرة » أو حالة نفسية » أو « فكر » ويعكس هذا الاعتقاد خطورة وأثر طاقات الانسان النفسية والفكرية · ويظهر بوضوح انعكاس شخصية « الراوية » على نص الرقية وتأثيره فيه ، اذ يتضح من مقارنة نصوص الرقية أنها تتسم بسمات مشتركة ترسم لها صورة خاصة وتشير الى أنها ذات أصل مشترك انحدرت منه كل النصوص التى تروى ، والتى تختلف فيما بينها من حيث حجمها ، وترتيب عناصر المحتوى ، ومن حيث اللغة أو الأسلوب ، الأمر الذى يعكس قدرات الراوية : ذاكرته ، ثقافته ، وذوقه الفنى ، ويؤكد أنه ليس مجرد حامل ومؤد للمأثور الشعبى ، وانما هو مبدع له أو مشارك فى ابداعه كما يقول يورى سوكولوف » (٢٠) ·

مراجع الدراسة :

١ ـ انظر : محمد عبد السلام ابراهيم ، المأثورات الشعبية الخاصة بالانجاب فى محافظة الشرقية، بحث لم ينشر قدم لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بآداب جامعة القاهرة ، عام ١٩٨٢ ·

٢ ـ قرآن كريم ، ٥ ك ، الفلق ١١٣ ·

٣ ـ الدكتور شكرى محمد عياد ، البطل فى الأدب الشعبى ، والأساطير ، دار المعرفة · ص ١٣١ ·

٤ ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ، مقال تحت عنوان ، فى الطريق الى جمع التراث الشعبى المدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ، مجلة التراث الشعبى العراقية · العدد الرابع · السنة الثامنة ، ١٩٧٧ ·

٥ ـ البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب

السابع عشر · المجلد الثالث · ج · كتاب الشعب ص ١٧١ ، باب رقية العين ·

٦ ــ سير جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ــ ج ١ ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ ١٩٧١ ص ١٠٩ ·

٧ ــ سير جيمس فريزر ، مرجع سابق · ص ١٠٤ ــ ١٠٥ ·

٨ ــ أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، الطبعة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧١، ص ١٦٧ ، ١٦٨ ·

٩ ــ الكزاندر هجرتى كراب ، علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدى صالح ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٣٠٧ ·

١٠ ــ روت النص ، صفية عثمان بركات ، القرين ، أبو حماد ، شرقية ·

١١ ــ روت النص : جميعه محمد سلامة، الشبراويين ، ههيا ، شرقية ·

١٢ ــ روت النص ، نوره محمد الفرارجى ، العدلية ، بلبيس شرقية ·

١٣ ــ الدكتورة نبيلة ابراهيم ، اشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، الطبعة الثانية ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ٦ ، ٧ ·

١٤ ــ انظر السبع عهود السليمانية ، تطلب من مكتبة الجمهورية العربية شارع الصنادقية بالأزهر ، بمصر ·

١٥ ــ المرجع السابق ·

١٦ ــ أبو بكر بن اسحق الدينورى ، عمل اليوم والليلة ، الطبعة الثانية مطبعة دائرة المعارف ، بعاصمة حيدر اباد الكن ، ١٣٥٨ هـ، ص ١٦٨ ·

١٧ ــ الدكتورة نبيلة ابراهيم ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد الثامن السنة الثانية مارس ١٩٦٩ ، مقال تحت عنوان « امنا الكبرى » ·

١٨ ــ الدكتور سيد عويس ، حديث عن المرأة المصرية المعاصرة ، ١٩٧٧ ، مطبعة اطلس ص ١٧١ ·

١٩ ــ البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب السابع عشر ، المجلد الثالث ، ج ٢ ، كتاب الشعب · باب رقية العين · ص ١٧٢ ·

٢٠ ــ يورى سوكولوف ، الفولكلور ، قضاياه وتاريخه ، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ص ٢٢ ·





يسرى عبد الغنى

كانت شخصية عنترة بن شداد العبسى من أكثر الشخصيات الحقيقية التى صيغت حولها القصص ، ونسجت حولها الحكايات ، وزاد القصاص فى تفاصيل بطولتها مازادوا ، حتى أصبح عنترة رمزا يعبر عن وجدان المجتمع العربى فى أرجائه المختلفة بصورة تبتعد كثيرا عن صورة واقعه .

● **عنترة فى الواقع :**

عنترة شخصية تاريخية لها نسبها المشهور فهو عنترة بن عمرو بن شداد بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض .

وقال ابن الكلبى : شداد جده أبو أبيه ، غلب على اسم أبيه فنسب اليه ، وانما هو عنترة بن عمرو بن شداد . وقال غيره : شداد عمه ، وكان عنترة نشأ فى حجره فنسب اليه دون أبيه .

وعبس قبيلة اشتهرت بالبأس والشجاعة وكثرة الاغارات على ما جاورها من البقاع والديار وخصوصا ديار طىء وفروعها والتى استشرت العداوة بينها وبين عبس .

وأمه جارية حبشية هى زبيبة ويقال أنها سليلة بعض أقيال الحبشة . ومن هنا يقال بأن عنترة أحد أغربة العرب ممن أمهاتهم اماء . وهم ثلاثة : عنترة ، وخفاف بن عمير ، والسليك بن السلكة .



وانما ادعاه أبوه بعد الكبر لأن بعض أحيـاء العرب أغاروا على قوم من بنى عبس ، فأصابوا منهم ، فتبعهم العبسيون ، فلحقوهم فقاتلوهـم عما معهم ، وعنترة فيهم ، فقال له أبوه : كر يا عنترة ! فقال عنترة : العبد لا يحسن الكر انما يحسن الحـلاب والصر . فقال : كر وانت حر (أنت عتيق) فكر وهو يقول :

كل أمـرىء يحمى حره

أسـوده وأحمـره

والواردات مشفره

(وهو من الرجز الذى رواه البطليوسى ولم يروه الأصمعى وجاء فى لسان العرب) وقاتل عنترة يومئذ فأبلى ، واستنقذ ما بأيدى عدوهم من أسرى وغنائم فادعاه أبوه بعد ذلك ، وألحق به نسبه .

وكان عنترة كما يقول ابن قتيبة : من أشد أهل زمانه وأجودهم بمـا ملكت يده ، وكان لا يقول من الشعر الا البيتين والثلاثة ، حتى سابه رجل من بنى عبس ، فذكر سـواد أمـه واخوته ، وعيره بذلك ، وبأنه لا يقول الشعر ، فقـال له عنترة : والله ان النـاس ليترافدون بالطعمة ، فما حضرت مرفد الناس أنت ولا أبوك ولا جدك قط ، وان الناس ليدعون فى الغارات فيعرفون بتسويمهم فما رأيناك فى خيل مغبرة فى أوائل الناس قط ، وان اللبس ليكون بيننا ، فما حضرت انت ولا أبـوك ولا جـدك خطـة فيصل .... وانى لأحتضر البأس وأوفى المغنم ، وأعف عند المسألة وأجود بما ملكت يدى .

وعاد الرجل ليقول له : أنا أشعر منك . فقال عنترة : ستعلم ذلك وذكر أن عنترة نظم معلقته فبدأ بذكر الديار والأطلال . وذكر قتل معاوية بن نزال وعرج على ديار عبلة يشكو البعد والغرام ثم استأنف الفخر والحماسة .

وشخصية عنترة فى مجـال الأدب شـخصية بارزة حتى أنه عد من أصحاب المعلقات . وله أشعار كثيرة طبعت فى ديوان كبير باسمه . ولكن الرواة والباحثين مختلفون فيما هو له وما هو موضوع ومنسوب اليه .

ومما هو ثابت له **معلقته التى مطلعها :**

هل غادر الشعـراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

أو مطلعها :

يا دار عبلـة بالجـواء تكلمى

وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

وأكثر رواة الأدب ينكرون أن يكون البيت الأول هو المطلع . ويقولون بأن أول المعلقة الحقيقى هو البيت الثانى .

ووصل لنا أول حديث عن عنترة ضمن الحديث عن حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان حيث اشترك فيها وهو شاب .

وقد نشأ عنترة على صورة ما ينشىء العرب أبناءهم من الاماء بين الخدم والعبيد ولكن عنترة شاعر الحب والحرية كان يشعر بأنه يتميز بنفس رقيقة وان ما يجرى فى شرايينه انما هى دماء السادة الأماجد وليس العبيد أو الأرقاء .

ولعل حياته هذه وما يخالج نفسه من أحاسيس هى التى حركت فيه النبوغ المبكر ورفعته الى الفروسية وجعلته ينزع الى كل ما فيه شجاعة ومروءة . وكان لقبيلته وشدة بأسها أثر فعال وايجابى فى تنمية تلك المواهب مجتمعة .

ومن شعره :

واذا شربت فاننى مستهلك
مالى ، وعرضى وافر لم يكلم
واذا صحوت فما اقصر عن ندى
وكما علمت شمائلى وتكرمى

ومنه :

انى امرؤ من خير عبس منصبا
شطرى ، وأحمى سائرى بالمنصل
واذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت
ألفيت خيرا من معم مخول

يقول فى هذا أن نصفه شريف فى خير عبس وانه يحمى النصف الآخر وهو نسبه فى الحبشة بالسيف فيشرفه أيضا .

وقد ثبت انه تعشق عبلة بنت مالك سيد القوم وأنها بادلته حبا بحب رغم سواد لونه وكونه ابن أمة وهما خلتان مرذولتان لدى العرب ويكونان أكبر عقبة فى سبيل زواج صاحبهما بامرأة عربية حرة . برغم هذا وبرغم معارضة والد عبلة وقوة التقاليد العربية فى ذلك الوقت فان هذا الحب قد توج بالزواج . وان اختلفت العنتريات فى كيفية اتمام هذا الزواج .. وقد وردت ترجمة عنترة فى الكثير من أمهات المصادر العربية الأدبية مثل الجزء الثامن من الأغانى للأصفهانى ، وفى الجزء الأول من خزانة الأدب للبغدادى ، والجزء الأول من الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ، والمؤتلف للآمدى ، والسبع الطوال ... الخ .

وقد طبع ديوان عنترة العبسى أكثر من مرة ولعل أدق هذه الطبعات شرح وتحقيق الأستاذ / عبد المنعم شلبى لأشعار عنترة .

● عنترة فى الملحمة الشعبية ـ أو سيرة عنترة :

هذه الملحمة فى صورتها الراهنة تشمل بضع آلاف من الصفحات المتوسطة الحجم (٤٣٥٠ ص) حيث طبعت فى خمسة مجلدات كل مجلد يحتوى على عشرة أجزاء بكل جزء ٨٧ صفحة طبعتها مطبعة تدعى المطبعة العامة الشرقية بمصر ١٣٠٧ هـ .

وبقراءة هذه المجلدات نجد أنها تتناول حوادث وقعت فى جزيرة العرب وأخرى حدثت فى الحيرة ، وما كان بين فارس والعراق من علاقات تخضع فيها الثانية للأولى تارة وتستقل عنها تارة أخرى . وتتحدث عن بلاد الشام وملك الغساسنة والغزوات الاسلامية التى فتحت الشمال الافريقى وضوته تحت لواء الإسلام كما تتحدث عن بعض وقائع وحوادث الحروب الصليبية بين المشرق والفرنجة ، وبذلك تعرض السيرة العالم الاسلامى من شرقه الى غربه فى حقبة من تاريخنا تستغرق عدة قرون من الزمان ، وبين هذه الحوادث تجلت شخصية البطل العربى والفارس الشجاع ، القادر ، الكريم عنترة بن شداد العبسى ، فى أسلوب فنى يتردد بين الشعر والنثر .

وقد عدها بعض الباحثين احدى ملاحم البطولة والفروسية والتى التقت فيها تأثيرات العالم الاسلامى المختلفة وانطباعاته وقد سماها المستشرق « كوسان دويرسفال » الياذة العرب وقال : « اننا نستطيع أن نجد فيها صورة صادقة لحياة أولئك الأعراب الذين لم يكد مر الزمن يغير من عاداتهم وطباعهم فاحتفاؤهم بالضيف وأخذهم الثأر وغرامهم . وكرمهم وتعطشهم للاغارة والسلب وتذوقهم الوراثى للشعر كل ذلك موصوف وصفا دقيقا بها ففى

السيرة قصص هوميروس حول حروب العرب القديمة قبل بعثة الرسول وبها أعمال الأبطال الأقدمين » • وفى مجموعة من الدراسات حول الحماسة شارك فيها الأساتذة : السباعى بيومى ، ومحمد خلف الله ، وعمر الدسوقى ، وشوقى ضيف ، وأحمد بدوى يجمعون على أن شهرة عنترة طارت لا فى عصره بل فى العصور الاسلامية التالية ، اذ عد المثل الأعلى للفروسية وصفات الرجولة التامة • وكان من عادة المسلمين فى صدر الاسلام أن يتناشدوا شعر عنترة ويتناقلوا غرائب شجاعته وعجائب بطشه بأقرانه اضراما للحماسة فى قلوب الجنود ابان الحرب أو تفكهة وتسلية فى أيام السلم •

ومع مر العصور تحولت أخباره المتفرقة سواء عن حبه لعبلة أو عن حروبه الى ما يشبه نواة اجتمعت حولها أساطير وخوارق جمة • وأطلق القصاص العنان لمخيلتهم ، فتكاثرت الحوادث والأعاجيب التى تروى عنه ، وانتقلت من عصر الى عصر ومن اقليم عربى الى اقليم وهى عرضة للزيادة والتوسع فيها ، وما زالت تنمو ، حتى تقدم لها أديب مصرى فى العصر الفاطمى يسمى يوسف بن اسماعيل ، فوضعها فى قصة أو سيرة منظمة • ويظهر من عمل هذا الأديب أنه كان واسع الرواية والدراية والمعرفة بأخبار العرب وعاداتهم وآدابهم ، وكان صاحب ذوق جيد فى الصياغة والعرض ، فأخرج القصة فى أجزاء بناها على السجع والشعر ، وقطع كل جزء أثناء وصفه لمعركة حامية ، حتى يشتد شغف القارىء بمتابعة القصة فى الجزء التالى •

ويبدو ان القصة لم تقف عند ذلك ، فقد تحولت الى عمل شعبى كبير ، وأخذت تنمو وتزيد مع مر العصور حتى انتهت الى شكلها الذى نقرأه الآن فى المجلدات السابق الاشارة اليها • وارجح الآراء أن سيرة عنترة لم تصل الى هذا الشكل الا فى القرن السابع للهجرة ، وقد تحولت فيه الى اسطورة خيالية لها ظل خفيف من التاريخ الحقيقى ، فعنترة مازال فارس عبس ، وابن زبيبة الحبشية الأمة السوداء ، عنترة الذى عشق عبلة ، ودوخ الشجعان والأبطال في الجاهلية ، ثم تتحول القصة الى مغامرات خيالية لعنترة مع جيوش الحبشة وفارس وأبطال الروم والفرنج ، وانها لتدخل به بيزنطة وروما وشمال أفريقيا ، والأندلس العربية كما سبق وأوضحنا ، بل نقحمه فى الحروب الصليبية وبذلك تصبح سيرة الفارس كأنها تاريخ للعرب وما فيهم من طموح لا يحد • وهى فى الحقيقة بوضعها النهائى الملحمة العربية الشعبية الكاملة من الجاهلية الى عصر الحروب الصليبية ، ملحمة فروسيتهم القديمة ، وفروسيتهم فى الفتوح ثم فى حرب الروم والحرب الصليبية فى الشرق وفى الغرب : فى الأندلس •

وبذلك ودون أى مبالغة كانت قصة عنترة هى الياذة العرب التى تمثل مطامحهم ومغامراتهم الحربية فى وطنهم وخارج وطنهم ، وعنترة فيها معين معطاء لا ينضب من الشجاعة التى لم يفقدها أبدا لا فى بلاده ولا فى هجرته وغربته • هو فى مواقفه ومخاطراته انما يعبر عن الروح العربية ، وكأنه الانموذج الكامل لهذه الروح •

وتضمنت ملحمة عنترة أكثر من عشرة آلاف بيت ، وأكثرها شعر ركيك ، اذ كتبت بلهجة عربية عامية • ومع ذلك كان لها فضل غير قليل فى الاحتفاظ بهذه اللهجة التى كان يخشى ان تزول فى العصور المتأخرة حين شاعت اللهجات الأعجمية وخاصة التركية • فقد عكف عليها الناس فى الأقطار الاسلامية يقرءونها فى مجالسهم ليلا ونهارا ، واحترفت مجموعة من القصاصين فى مصر والبلاد العربية قراءتها وانشادها مع الهلالية والظاهر بيبرس وما يماثلهما • فابقى ذلك كله على اللهجة العربية العامية التى لا تزال فى مصر وفى غيرها من العالم الاسلامى •

● عودة الى أصل السيرة وزمن وضعها :

لا شك أن أصل هذه السيرة عربى غير أن الرواة ــ كما أسلفنا ــ توسعوا فيها باضافتهم الى هذا الأصل زيادات واستطرادات على مر التاريخ حتى بلغت ما هى عليه الآن •

وكان من عادة العرب المسلمين فى صدر الاسلام وفى الفتوحات الاسلامية ان يحمسوا الجنود ويستنهضوا هممهم للقتال بأن يذكروا لهم أخبار الشجعان والفرسان المغاوير فى الجاهلية ورواية قصص بطولتهم • وقد فعل ذلك القائد

الأموى الحجاج بن يوسف الثقفى سنة ٧٧ هـ ٠ وذكر ابن الأثير المؤرخ أن عتابا بن ورقاء سار فى أصحابه قبل المعركة يحرضهم على القتال والجهاد وسأل الجنود عمن يحفظ أشعار عنترة ٠

فأشعار عنترة وبطـولاته كانت تروى أولا للحماسـة وبعد ذلك تم جمع أشـعار عنترة وأحاديث بطولاته وأخباره ثم تناقلوها وتوسعوا فيها حتى جمعت فى أواخر القرن الرابع الهجرى على زمن الخليفة العزيز بالله الفاطمى (٣٦٥ هـ ــ ٣٨٦ هـ) ٠

وبذلك يصح رأى بعض الباحثين ان سـيرة عنترة كانت معروفة فى القرن السادس الهجرى معرفة كاملة فى مصر والحجاز والعراق والشام٠٠ وأن مؤلفها واحد وان اختلفت الآراء حوله والتى من بينهـا رأى الأصمعى الذى عاش فى القرن الثالث الهجرى ٠ وان كاتب السـيرة كان ملما بأحوال العرب فى مصر والشام والعراق والحجاز فضلا عن أحوال جيوش الفرس والروم كما يذهب أستاذنا / فاروق خورشيد فى كتابه (فن كتابة السيرة الشعبية) وذلك بالطبع أتاح له فرصة نسخ الكثير من القصص ، أو جمع الكثير مما كانت تتداوله الناس حـول شـخص عنترة فى العصر السابق كما يقول طه حسين (حديث الأربعاء جـ١ /١٤٦) ٠

أما رواية الكثير من شعر عنترة أو ما حمل على عنترة من شعر فالدكتور طه حسين لا يطمئن الى كل ما روى على لسـان عنترة ، وبعيـدا عـن شكوك الدكتور طه المعتادة نؤكد ومعنا الكثيرون من المنصفين ان عنترة شخصية حقيقية عاشت فى خلال الفترة ما بين (٥٢٥ م الى ٦١٥ م) والتى أشار القدماء اليها وذلك لا شك فيه ٠

ويروى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم أعجب بسيرة عنترة فقال : « ما وصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه الا عنترة » واذا صـح أن عنترة توفى بعد اصابته بسهم أحتمل على نفسه أثره الى أن وصل الى خيمته ليموت سنة ٦١٥ م اذا صح ذلك يكون رسولنا الكريم (صلعم) قد ادرك أخباره جميعا حيث أن مولده (صلعم) قد كان فى سنة ٥٧٠ م أى أن عنترة قـد توفى والرسول (صلعم) قـد جاوز سن الخامسـة والأربعين وبعد نزول الوحى بخمس سنين ٠

ويرى الباحثون أن السيرة الشعبية المعروفة باسم سيرة عنترة بن شداد هى أول ما عرف فى التراث الشعبى العربى من سير ٠٠ فهى لا تشير الى سير أخرى مثل سيرة سيف بن ذى يزن أو سـيرة الأميرة ذات الهمة ، أو سـيرة أبى زيد الهلالى ، أو حمزة العرب أو غيرها وان كانت فى هذه السير اشارات متعددة الى سيرته كما يؤكد د ٠ محمود الحفنى ، والأستاذ فاروق خورشيد٠ ويشيرون الى زواج عنترة من عبلة انتصارا بهذا لعنصر مهم من عناصر البطولة العربيـة ، وهو عنصر الاقدام والفروسية والخلق بصرف النظر عن الأحساب والانساب ولو انهم لا يتركون عنترة ابنا لأمة فسرعان ما يزعمون أن الأمة زبيبة ليست الا ابنة للنجاشى ملك الحبشة أسرها قوم وأتوابها الى عبس فاقتناها شداد ، وكأن الرواة لم يرضوا أن يظل بطلهم الملحمى وضـيع النسب ، فاذا كانت عبس تدل عليه بنسبهـا وتعـيره بنسب أمه ، فان الرواة قد جعلوا نسب الأم فى مكانة الملوك والأميرات ولا تنسى الجزيرة اغارة ملوك الحبشة وسطوتهم ٠٠ كما انه ليست هناك اشارة حول عنترة وأمه وموقفهما من الغارة الحبشية فى عام الفيل وهزيمتهم ، الهزيمة التى تعطى الرواة والقص الشعبى المبرر الذى يجعل عنترة وأمه فى مكانة دنيا بين العبيد ، ومدى تدهور العلاقة بين الجنسين العربى والحبشى خاصة اذا علمنا أن الرواة والمؤرخين قد جعلوا عام ٥٢٥ هـ مولدا لعنترة وهـذا يعنى أنه عاش حتى التسعين ، ولا يتصور أن عنترة كان على فرس يحارب الأعداء وهو فى هذه السن فيصيبه سهم فيحتمل على نفسه ليموت فى خيمته سنة ٦١٥ م

والذى نطمئن له هو ان سيرة عنترة بن شـداد شأنها شأن غيرها من القصص الشعبى الطويل الذى كان نتاج كثيرين ولا يمكن اسناده الى مؤلف بعينه كالأصمعى وغيره ٠ وأن البحث العلمى الجاد يجب أن يتجه مباشرة الى زمن وضع هذه الملحمة أو زمن تدوينها وهذا فى رأينا أجدى للدراسة وللدارسين ٠

قد يحسن بنا ان نذكر هذه القصة فقد تفيد فى ذلك المجال ٠ قيل بأنه حدثت ريبـة فى دار

العزيز بالله الفاطمى وكعادة الناس تداولوا هذه الريبة فى مجالسهم ومنازلهم وأسواقهم فاستاء العزيز لذلك وأشار على الشيخ / يوسف بن اسماعيل وكان من المتصلين به : أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث المرتاب ٠

وكان الشيخ يوسف الذى تحدثنا عنه من قبل على درجة كبيرة من الذكاء يعرف كيف يدبج الأحاديث التى تخلب لب الناس بالاضافة الى كونه واسع الدراية والرواية بالتاريخ والشعر والأدب وأخبار العرب ونوادرهم وأحاديثهم وكان قد قرأ بعمق ما رواه أبو عبيدة ، وابن هشام ، والأصمعى ، والفراء ، وابن الاعرابى وحفظ أمثال العرب وحكمهم وأشعارهم واستغل ذلك فى كتابة قصة عنترة بن شداد وتوزيعها على الناس فى كل مكان واعتقد أن هذا الرجل أصلا من دعاة الشيعة الأذكياء وقد استغل منهج الدعوة الشيعية المشهور على أيام الدولة الفاطمية فى نشر قصة عنترة ، وأعجب الناس بحكاية عنترة وروايات يوسف بن اسماعيل عنه وعن بطولاته فنسوا سلبيات العزيز ومساوىء الدولة الفاطمية واندمجوا مع عنترة وبطولاته ٠

وقد قسم الرجل السيرة الى ٧٢ كتابا ملتزما فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام فى حادث مهم بشتاق القارىء والسامع بعده الى الوقوف على تمامه ٠ فلا يفتر عن طلب الجزء الذى يليه ٠

وقد تناول النساخون هذه السيرة التى جمعها الشيخ يوسف واشتغلوا مستقلين بنسخها ولكن بعضهم قد أفسد روايتها وحور فيها وأسقط منها ما أسقط ، وأضاف اليها ما أضاف وبذلك أصبحت نسخها تختلف بعضها عن بعض ٠

ومن هذا نعلم أن جمع القصة فى كتاب منسوخ كان على عهد العزيز بالله الفاطمى خلال القرن الرابع الهجرى ٠ ولكن ما فيها من فصول تروى جانبا من أخبار الحروب الصليبية يدل على أنها أى السيرة قد استوت فى صورتها الأخيرة بعد فترة الحروب الصليبية أى بعد جمعها بأكثر من قرنين (القرن ١٢ ، ١٣ م) ٠

● أسلوب السيرة :

يقول المستشرق كوسان عن سيرة عنترة ان أسلوبها متغير ، رشيق ، يبلغ مرتبة الجمال أحيانا ، وشخصياتها مرسومة رسما قويا ومصاغه بافتتان مما يجعل السيرة تستأهل التقدير ٠

ولكن لا ينبغى أن نفهم كلام كوسان أن ملحمة عنترة وأسلوبها المتغير يصل فى درجته الى التغير الذى نصادفه فى كتاب حكايات ألف ليلة وليلة ٠ حيث يتغير أسلوب الطبعة البغدادية عن الطبعة المصرية ويتغير قديم هذه عن حديثها — وذلك لأنه قد توفر لسيرة عنترة الشعبية ما لم يتوفر لألف ليلة فى جمعها — فقد انفرد الشيخ يوسف بجمع سيرة عنترة ونسخها وقد هيأ لها هذا وحدة فى أسلوب السرد وأسلوب الشعر ٠

ثم دورانها حول حوادث تاريخية وحد بين أسلوبها وقارب بين درجاته فلا نراه تارة فى القمة وأخرى فى الحضيض ٠

والى جانب هذا فقد جمع أسلوب السيرة الى جماله وفتنته عنصر التشويق الذى نراه ونحن نقرأ ألف ليلة وليلة ٠ ولكنه خلا من الجرأة فى الاشارة والتلميحات الجنسية ، والحث عن المكاسب الدنيئة ٠ ولعل دوران حوادثه حول شخصية عربية كعنترة بن شداد هو الذى جرده من ذلك رغم أن الراوى المصرى قد لعب فيه كما حدث فى الف ليلة ولكن أثره فى ألف ليلة بدا واضحا فى العبارة المستهجنة والتى هتكت الأستار وفضحت الأسرار وكشفت حجاب العفة ٠

● سيرة عنترة فى ابداعنا الحديث :

كانت سيرة عنترة مصدرا من مصادر الابداع الأدبى والفنى فى فكرنا الحديث سواء فى المسرح أو القصص أو السينما ، فقد كان لفرح أنطون رواية شهامة العرب (عنترة) ولأبى خليل القبانى رواية أيضا بهذا الاسم سنة ١٣١٨ هـ هذا فضلا عن اشارة لانداو لمسرحية حبيب جاماتى بعنوان : (عنترة) سنة ١٩٤٩ م وعادل كامل بعنوان (ويك عنترة) سنة ١٩٤١ وعنترة لشوقى سنة ١٩٣٢ م وأبو الفوارس لمحمد فريد أبو حديد ، وثأر ابن عنترة لأحمد عباس صالح سنة ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ وحواء الخالدة لمحمود تيمور ٠

واخيرا :

ان عنترة بن شداد فى أدبنا الشعبى يرتبط

بفكرة مثالية مطلقة كبطل شعبى هى ، فكرة الحرية ، فعنترة البطل يقاوم مصيرا سيق اليه ، هو العبودية ، انه يحاول بوسائل عدة اثبات أن النبل والشرف والحرية ليست رهنا بوضع اجتماعى ما ، ولكنها رهن بما يتحلى به الانسان ذاته من صفاتها ، وتصبح عبلة هى الدليل على أنه لا يختلف عن « السادة » فى شىء • واقترابها وجدانيا من عنترة يشجعه على اثبات صفاته البطولية التى تجعله جديرا بالسيادة برمتها لا بمجرد الانتماء لها ، وتصبح سيرة عنترة لحنا سيمفونيا ملحميا يعزف فى الدفاع عن الحب والحرية ، ومناهضة العنصرية • ويصبح «البطل» رمزا يسعى للخلاص مستعينا بصفة نادرة لا تتوفر كثيرا فى الأبطال الملحميين وهى الشاعرية فضلا عن الوجود الحقيقى • فالبطل هنا أيضا مختلف من هذه الزاوية عن غيره كثيرين ربما نشأوا فى الواقع ، ولكنهم تحولوا مع الوقت والضمير الجمعى الى رموز أسطورية أو ملحمية •

★★★

من مراجع المقالة :

- د• عبد الحميد يونس : أعماله الكاملة •
- د• شوقى ضيف : العصر الجاهلى •
- د• محمود الحفنى : سيرة عنترة : سلسلة مذاهب وشخصيات •
- البغدادى : خزانة الأدب : جـ ١ تحقيق عبد السلام هارون •
- فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة بالاشتراك •
- فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية •
- د• طه حسين : حديث الأربعاء جـ١ •
- أحمد شوقى : عنترة •
- محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد •
- د• أحمد مرسى : بحوث ودراسات مختلفة •
- د• شكرى عياد : البطل في الأدب والأساطير•
- د• نبيلة ابراهيم : البطولة فى السير الشعبية •
- أعداد متفرقة من مجلة (الفنون الشعبية) المصرية •





الوقوع فى دائرة السحر

ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى

عرض وتقديم

عبد العزيز رفعت

لقد كان جوزيف كامبل محقا بكل تأكيد ، عندما انتقد ، فى مقدمته لنسخة الجيب من الليالى العربية ، مؤرخى الأدب الأوربيين ،الذين يسهمون فى «خرافة تثير الاستغراب حول عدم افادة الأدب الانجلو — أمريكى من آداب خارج حدود أوربا »، مستمرين فى « اجترار وتكرار تلك القصة المدرسية البالية عن الاغريق والنهضة ».

فبصرف النظر عن المساهمات العربية السابقة على ألف ليلة وليلة ، وتأثيرها فى الأوساط الثقافية الأوربية، فان حجم الاستقبال الذى حظيت به الليالى فى أصقاع كثيرة هناك ، والرواج الذى صادفته ، والبحوث والدراسات ، والتعليقات ، والمناقشات والتعقيبات ، والاقتباسات والنتاجات القصصية والشعرية التى ترتبت على كل أشكال التجاوب معها ، كاف تماما لتأكيد حقيقة هذه التأثيرات ، وتيقن تواجدها ·

والكتاب الذى نحن بصدد عرضه الآن معنى بشكل تام بجوانب هذا الموضوع وبطبيعة ردود فعل النقاد والمتذوقين — فى انجلترا — وحجمها ازاء هذا العمل الأدبى الهام على مدى قرنين من الزمان (الثامن عشر والتاسع عشر) ، وما لابس هذين القرنين من تغيرات ·

يقول مؤلف الكتاب ، **الدكتور محسن جسم الموسوى** : ان الذى يدعونى الى دراسة النقد الأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة هو ذلك الاغفال المتعمد الذى تعرض له هذا الأثر الأدبى ، على الرغم من سعة تأثيره فى أوساط الثقافة الانجليزية ،فما زال الحديث ، كما يذكر الناشر والكاتب الانجليزىوالفكتورى المعروف « جامبرز » مقتصرا على الاثار اللاتينية واليونانية فىالأدب الانجليزى ، أما حظ الثقافة الشرقية ، فلا يتعدى الاشارات الى الكتب المقدسة ، بعد ما صودرت لتكون « غربية » قلبا وقالبا ، حتى بات مؤرخو الأدب ينسون أنها هى الأخرى : نتاجات شرقية !! » ٠

وهكذا تظهر دراسة الدكتور الموسوى ، لتطرح نفسها فى ميدان المنازلات العلميةالجادة والهادفة ، معتمدة كل الآراء والاجتهادات التى يعجز المكابر عن انكارها أو تجاهلها ، متنكبة سبل اللغو ، واللجاج العقيم ، والسفسطة الفارغة ، ومتوسلة — فى الوقت ذاته — بطرائق التنقيب الموضوعى ، والمنهجية العلمية ، لتوصل الحقائق دون ادعاء أو عجالة ، وتضعها أمام القارىء ، كى يستنتج بنفسه ، فى أحيان كثيرة ودون ،فتعال آراء مسرفة فى غير موضعها ، حجم هذه التأثيرات ٠

ولقد تميزت هذه الدراسة بالدقة ،والرصانة والتأصيل العلميين فقد اعتمد المؤلف — زيادة على المراجع والمصادر العلميه — المقدمات الذائعة للنسخ المرجمة عن ألف ليلة وليلة، والطبعات المعدة منها أو المقلدة لها ، وكذلك العروض النقدية ، والمقالات المتميزة التى وردت فى المجلات والدوريات المعاصرة (آنذاك) ، وعلى مذكرات النقاد والكتاب والرحالة ، والوجوه المعروفة وعلى رسائلهم وأحاديثهم ، وجمع فيما يربو على الأربعمائة وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط — هذا اذا لم نغفل المراجع والهوامش المصاحبة للدراسة والمتممة لها — ما لم يكن يتيسر جمعه فى أضعاف هذا العدد منالصفحات وفى أسلوب متميز ، ومنهجية علمية راسخة ، يعكس الدكتور الموسوى عميق الفهم للتيارات النقدية المتقاطعة فى انجلترا ابان هذه الفترة الصاخبة المسرفة الطول ، ومثل هذا أيضا لمحتويات لليالى نفسها وغناها الفنى ، وينقسم كتابه — **وفقا لذلك — الى ستة فصول ، عدا التوطئة** ، يتناول الأول منها « **الليالى العربية فى القرن الثامن عشر** — اتجاهات الرؤية واشكالات الذوق » ، وفيه يستعرض المؤلف آراء أبرز النقاد والمثقفين وواجهات المجتمع الانجليزى ، بدءا بالتزمت الكلاسيكى الجديد « الاتباعيون الجدد » ، وانتهاء بالتحرر منه والارتداد عليه فى الاتجاهات القوطية والرومانسية النامية « الابداعيون » ، وفى ضوء شعبية الليالى وشيوعها ، يستنتج المؤلف —مثلما نستنتج نحن — أن القرن المذكور قد شهد رغبة عارمة ومتصاعدة فى متابعة هذه الحكايات وانشدادا الى عجائبها ، كما شهد ميلا شديدا ومستمرا الى الكشف عن تصاميمها المتشابكة وفنيتها الدقيقة ، وكان لشغف الجمهور الانجليزى بهذه القصص الغريبة والمثيرة دوره فى تغيير المقاييس النقدية ، وفى التأثير على نبرة كتاب الرواية ، الذين كانوا متابعين جيدين لمستلزمات مجاراة الجمهور ومتطلبات ذوقه ٠

أما الفصل الثانى من الكتاب فيخصصه المؤلف لليالى فى المرحلة الرومانسية ويعنى هذا الفصل بالأجواء العامة فى مطلع القرن التاسع عشر ، من خلال ملاحظة المزاج الثقافى الذى أوشك أن يتوحد بالمزاج الاجتماعى الكلى فى ذلك الحين ، بحكم انهيار سلطان تقاليد الكتابة والتأليف الموروثة، وسيادة الدعوة لتمثل الحياة الرعوية فى الآداب والفنون والانفتاح على ما رفضه العقليون « الاتباعيون » من انفعالات وعواطف ونزعات مؤمنة بالخوارق والعجائب ، ولهذا يأتى التجاوب مع ألف ليلة وليلة — فى هذه الفترة — مختلفا بشكل أو بآخر عن التيارات السابقة التى سادت القرن الثامن عشر ، وباستعراض المؤلف لكل أشكال التجاوب التى أسهمت فى تأليب الاهتمام بالليالى العربية على شتى الأصعدةوالمستويات، وتفاعلها معا ، وكذلك المواقف المعارضة التى طبعت فى كتابات أبرز مفكرى العصر ومؤلفيه، وأهم من ذلك ، تلك المواقف المختلطة التى

انفعلت بجوانب معينة من الحكايات دون أخرى والتى من شأنها أن تضع الدارس فى محنـــة قاسية ، يستخلص المؤلف البراهين الساطعـة والأدلة القاطعة على أن الليالى العربية لم تؤثـر فى جمهور القراء فحسب ، وانما أثرت أيضـــا فى الرحالة والمسافرين ، ومعدى المسرحيـات والميلودراميين « كاتبو المشجاة » ، والشـعراء والروائيين ، بل لم تغفل فلسفات العصر «نفعية ووصفية ومثالية وتوفيقية » الليالى العربيـة ، وانما رأت كل منها فى الليـــالى ما يتفق مع اتجاهاتها وأصولها ، لتدخل حكايات ألف ليلة وليلة فى جوهر ثقافـــة العصر ، واضحة فى الكتابات الانجليزية المتميزة ، ومؤثرة فى أبرز تياراتها .

أما عن التثمين « التقييم » الرومانسي لجماليات شهر زاد ، فيفرد له المؤلف الفصل الثـــالث من الكتاب ، مستهلا هذه المرحلة « الرومانسية » بنقاد وكتاب نهـــاية العصر الأوغسطى ومطلع القرن التاسع عشر ، حيث تميز المجال الثقافى آنذاك بسمتين مهمتين : أولهمـــا ، المعارضـة « المحافظة »للرواية عموما لأسباب دينيةودنيوية مادية على كلا الصـعيدين ، وثانيهما ، انتعـاش الفلســـفة البنثامية « النفعية » ، التى رافقت ظهـــور الفلســـفة « الوضـــعية » وامتزجت معها ، مما دفع بالنقد الى أن يتعامل مع الرواية - خلال هذه المرحلة - فى ضوء الرفض «المنفعى» و « الدينى المتحمس » لكل مـا يعـد مضيعة للوقت ، بمـا يعنى أن أدب التسلية قد يكون مقبولا شريطة ألا يهدد العمل بما يلهى ويشغل وألا يوجد فى أذهان الفتيات ميولا وأخيلةمثالية تمنعهن من التعامل الجاد مع الحياة ، أو تشجع عندهن النزعاتالرومانسيـــة أو الشهوانية،ومع ذلك لم يكشف النقد - خلال هـــــذه المرحلة الحرجة - عن عداء فاتر أو متحمس للحكايات الشهر زادية على أسس « خلقية » أو «اجتماعية» هذا اذا استثنينا الاعتراضات « الأوغسطية» أو « الاتباعية الجديدة » بازاء تقنيتها وأســـاليب كتابتها ، وفى مقـــابل أن بعض النقـــاد قد استعملوا الحكايات على أنهـا أساسيات نقدية فى تقويم وتثمين الأعمال الروائية والقصصـية الانجليزية المعاصرة لهذه المرحلة ، ولقد أخذت هذهالمبادرات الأولية فىدراسة جمالياتالحكايات العربية تتطور فى اتجاهات واضحة المعالم ، وبغير معزل عن الوقائع التى تكون بمجملهـــا الوضع الثقافى العام فى انجلترا ابان حـــكم الملكة فكتـــوريا ، فضلا عن تزايد التأكيد على نشدان الدقة فى ترجمة الحكايات أو نقلهـــا أو تحريرها ، وبدل أن تعكس تجاوبات ذلك العصر تثمينا منســـجما ومستمرا لجماليـــات شهر زاد ، فانها فى واقعها قد أشـرت لعـدد من الاجتهادات المختلفة التى تقع ضمنتجاوبات واحدة،يتخير منها المؤلفتلكالنزعة الرومانسية التى تأتى فى مقدمة غيرها من النزعات ، بحكم التصاقها الحيوى والعضوى بالخلجات الانسانية والعواطف والآمال الرقيقة ، التى سبق للمؤلف تشخيصها فى الفصل السابق ، رابطا هـــــذا الاتجاه الرومانسى بالارتداد الدائم عن القوانين « الاتباعية الجديدة » ، والمواصفات « الواقعية» فى الكتابة والتأليف ، وعن ذلك النمطمنالتفكير الهندسى والروح التجريبية (أو الوضعية)التى ميزت مرحلة « التنور » ، أو العصر الأوغسطى، كما سمى القرن الثامن عشر ، واذا كانتنسخة « ادوارد وليم لين » من الليـــالى العربية قـد جوبهت ببعض تحديات الرومانسيين ، الذين نموا وهم يجدون فى نسخة « جالان »العواطف والانفعـــالات والرؤى التى تتناســب وتركيب أذهـانهم ، فان أواخرهم كذلك قد ارتدوا على « لين » ، واجدين فى منهجه وطريقـة تحريره للحكايات اقحاما مدرسيا غير فنى ، **لذلك يفرد المؤلف الفصل الرابع من كتابه ل « نســـخة لين ،وتغيرات الموقف الأدبىفى العصرالفكتورى»** فاذا كانت الحكايات العربية السائدة فى الأجواء الأدبية الانجليزية حتى ذلك الحين ، هى تلك المأخوذة عن ترجمة « جالان » ، فان هذهالمرحلة بطابعها الأكثر تميزا لم تعد تميل الى حكايات

باهته اللون والتفاصيل (١) ، بل كان لابد من نسخه تنسجم مع التصاعد المستمر للنزعـــه الدراسيه المتجرده من الاهـــواء والمفاضـــلات الشخصية ، والمتوخيه للواقعيه و « الموضوعية العلميه » ، وذلك فى العقد الرابع من القـــرن التاسع عشر (عصر الملكة فكتوريا) ، لتحظى نسخه – « لين » – انذاك – باعتراف كبير ، لاعلى اساس كونها من كتب « غرف الاســـتقبال » فحسب ـ كالانجيل ونســـخة باودلر المشذبة لمسرحيات شكسبير – بل على أساس كونهـــا أيضا ،فضل التقارير الوثائقيه المسلية عن المجتمع العربى الوسيط ، **ومع أن « لين » قد وقف من الليالى موقف المؤرخين العرب منها ، باعتبارها مبتذلة لا تستحق الاهتمام ، الا ان الرواج الذى حظت به فى اوربا قد دفع لين الى تحريرها من المتعلقات التى اعتبرهـــا منسيتة** ، فى ضـــوء حشمة قراء الطبقات الوسطى المفرطة فى منتصف ذلك القرن ، وعلى أساس أنها أيضا لاتتناسب مع طهارة العرب ، أو أن بعضها يقدم فكـــرة خاطئه عن أخلاق السيدات العربيات الفاضلات وطباعهن ، ولهذا السبب كان النقاد يرون فى نسخة « لين » خدمة عامة للجمهور ، لا تخص انجلترا وحدها ، بل هى خدمة شاملة بحـــكم شمولية الحكايات وطلاقتها ، وقد زود « لين » كل حكاية من الليالى بهوامش اجتماعية وتاريخية واضـــعا الجميع فى اطار واضح ، عائدا بكل حدث أو نادرة الى ظروفها التاريخية الاجتماعية فقدم بذلك صـــورة غنية للحيـــاة العربية ، ولا سيما فى مصر ، وبهذا الأسلوب لم تعـــد الرومانسية تحتل مكانها البـــارز فى الحكايات» بل أصبحت ثـــانوية فى تركيب عـــام ذى أطر متماسكة وواقعية ، لقد تم الفصل اذن بين الشرق وفن الكتابة الشرقية ، ولم تعد – بعد ظهـــور نسخه لين – الصورة الرومانسية لشرق غامض شبيه بالأحلام ممكنة القبول ، على هذا الصعيد وصعيد الكتابة الابداعية ، كرس المؤلف جهده – بفهم وادراك عميقين – ليكشف لنا عن طبيعة التحول الثقافى الجارى الذى كانت نســـخة « لين » بصورها وهوامشها أحد شواهده ، ولا يفوته أن يفعل الشيء نفسه على أصعدة القراءة، حيث التنوعات المختلفة لمتابعة الجمهور الأدبى للحكايات الشرقية بعامة ، والعربية بخاصـــة ليبين لنا أثر هذه الحكايات فى الذهن الأوربى، وهو أثر – كما يقول الدكتور الموسوى – يصعب (حتى فى دراسة معنية به كهذه) تبين كافـــة جوانبه وسماته ، لينتقل بعد ذلك الى الفصـــل **الخامس « بانوراما الحيـــاة الشرقية » (٢)** ، وفيه يقوم المؤلف بتقييـــم الجهود التى بذلت خلال القرنين اللذين انصبت عليهما الدراسة ، للغوص فى تداخلات أجـــواء الليالى العربيـــة وظروفها ، وكذلك اعادة تركيب محيطها الأخلاقى والسوسيو – ثقافى ، ولعدم سهولة ذلك ، ووعى المؤلف بهـــذه الحقيقة ، فهـــو يقـــوم باســـتقصاءات واعية للتداخـــلات الدقيقـــة ، والظروف الخاصة ، والعوامل الاجتماعية التى تحكمت بموقف كل من متـــرجمى الحكـــايات العربية ازاء محتواهـــا الاجتماعى ، بما يعنى ضمنا اتجاهات المجتمع الانجليزى الثقافية خلال هذين القرنين،ويعقد الكثير من المقارنات المشفوعة بالملاحظات الثاقبة بين نسخة « لين » من الليالى ونسخة « بيرتن » ونسخة « جون بين » ، غير مغفل للخطوط الرئيسية للاتجاهات الأدبيـــة

---

(١) جالان هو أول من ترجم ألف ليلة وليلة الى الفرنسية وعنها كانت النسخة الانجليزية الأولى مجهولة المترجم والتى عرفت بنسخة «Grub Street» ، أى نسخة شارع الوراقين أو سوق الوراقين ، والتى تبعها بعد ذلك طبعة « بل – Bell » فى عام ١٧٠٨م ، لتعقبها عشرات الطبعات المكررة والمترجمة والمنقحة ، والعديد الذى لا يحصى من الموجزات والقصـــص المعدة عن ألف ليلة وليلة ، مما لا يفى بذكره المتن ، ناهيك بالهامش ، ومن المعروف أن جالان قد ترجم الحكايات العربية بحرية كبيرة ، مكيفا النص للمناخ الفرنسى أسلوبا ومراسيم متجاهلا الخصائص الوطنية التى تمنح النص سمة الطبيعية مما جعل نسخته تتراجع أمام النزعة العلمية الصاعدة فى أربعينيات القرن المنصرم ، باعتبـــارها طرح طائش للحكايات الشرقية فى لباس أوربى قد ركز على قضايا السحر والتعاويذ والرقى والآلية الرومانسية .

(٢) « البانوراما » : هى شـــمولية النظرة والرؤية والاتجاه ، حيث تبصر الجوانب والتفاصيل من نقطة التمركز الشديد ، ولغياب مصطلح مرادف – كما يقول المؤلف – فقد آثر الابقاء على كلمة « بانوراما » كما وصفت بها الليـــالى فى مقال لريتشارد بيرتن .

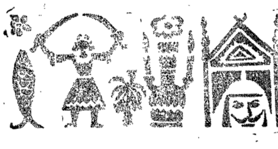
والفكرية المعاصرة مستقصيا أوجه النزاع بين دعاة الأخلاقية الفكتورية فى الأدب ، وبين معسكر الخصوم ، الذى يضم فى صفوفه مختلف النماذج والمواقف التى يجمعها الاعتراض على التزمت والتحجر الأدبيين ، ليوقفنا ذلك بانشداه حقيقى على حافة الثراء المضمونى لألف ليلة وليلة ، وطرحها لصورة « بانورامية » للتقاليد والعادات والمعتقدات الشعبية التى سادت فى العصر الاسلامى الوسيط ، وليتأطر تعليق المستشرق الأمريكى «توى» عن الثراء الاجتماعى لالف ليلة وليلة فى اطار من الدقة والشمول ، **حيث يقول فى معرض حديثه عن هذه القضية : « ان هذا الكتاب هو تاريخ الثقافة الاسلامية، وسجل الذكاء الاسلامى المتوقد فى أيام عزة العرب فى آسيا ، أنه يقدم صورة لحياتهم أصدق وأكثر حيوية من جميع التواريخ العادية مجتمعة»** ولكى تتسق بنية الكتاب ، سواء من الناحية الشكلية أو **المضمونية ،يختتم الدكتور الموسوى دراسته بفصل موجز (السادس) تحت عنوان « الاتجاهات الحديثة فى دراسة ألف ليلة وليلة»** وفيه يتعرض لأهم المداخل النقدية والنظرية فى درسة وتناول الليالى العربية ، وكذلك المحاولات التى جرت فى قرننا الحالى لتضمين وتمثيل بعض المفاهيم والتقنيات العربية فى الكتابات الروائية الأوربية ، وبرغم تعدد الاتجاهات وتنوعها فى فهم الليالى العربية فى هذا القرن، فان الدكتور الموسوى يؤكد على حقيقة مهمة لابد وأن نعيها جيدا ، وهى أن الليالى ستظل متجددة باستمرار ، وستجد فيها الأجيال اللاحقة ـ كما وجدت فيها الأجيال السابقة ـ أكثر من صورة اجتماعية ونفسية ومشكلة فلسفية تستحق الدرس والمتابعة ·

هذا وقد زود المؤلف كتابه ببلوجرافيا رائعة تنقسم حسب الطرائق المكتبية الحديثة الى أربعة أبواب رئيسية ، الأول منها يختص بالكتب المرجعية ، والثانى يشمل نسخ ألف ليلة وليلة وطبعاتها المختلفة فى اللغة الانجليزية ،والثالث للصحف والمجلات والكتب التى ظهرت خلال الفترة التى اعتنى المؤلف بدراستها أما الباب الرابع والأخير ، فهو يشمل المراجع من كتب ومجلات ومخطوطات درست موضوعة الليالى فى القرن العشرين ، **وقد عمد المؤلف ـ لتمام الفائدة ـ الى بعض التوضيحات التى رافقت البيبلوجرافيا ، من شأنها توجيه الباحثين والدارسين ،وتقديم العون لهم فى هذا المجال، كما زود كل فصل ـ فى نهايته ـ بمجموعة من الهوامش والمصادر التى اقتبس منها أو أخذ عنها ، علاوة على مجموعة من اللوحات والرسوم** ـ جاءت فى آخر الكتاب ـ قد تخيرها المؤلف من نسخة فورستر ولوحات أدموند دولاك ، والكتاب ـ من هذا المنطلق ـ **يعد بحق** وثيقة الوثائق التى يجب أن يقتنيها الباحثون فى الأدب المقارن بوجه عام ، وفى الفولكلور بوجه خاص ، ومع ذلك فاننى أعتب على المؤلف اهماله لبعض التفاصيل التى وردت فى الرسالة الأصل(٣)، بحجة أنها مما لا يهم القارىء العربى كثيرا،فعلى ما فى ثنايا هذه الحجة من افتراض بأن القارىء العربى ليس مهيأ بعد للتعامل مع كل الحقائق والتفاصيل ، يتناسى المؤلف أن النص موضع دراسته ، هو نص القارىء العربى ، ونتاج ثقافته ورؤاه ، ولذا يعنيه كثيرا أن يتعرف على أدق التفاصيل التى أحاطت بابداعه ، حتى تلك التى لا تتصل بهذا الابداع مباشرة ، بل ومن حقه على المؤلف أن يهيأ له ذلك فى طبعة لاحقة ·

---

(٣) الكتاب ـ فى الأصل ـ كان رسالة المؤلف للدكتوراه التى تقدم بها لجامعة دالهوزى الكندية باللغة الانجليزية تحت عنوان « الباب المحرم الى كنز لا ينضب : دراسة النقد الأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة » فاجازتها الجامعة بتمييز فى ربيع عام ١٩٧٨ ، وقد عمد المؤلف ـ عند شروعه فى ترجمة الأصل ـ الى حذف بعض التفاصيل بسبيل تأكيده على ما رآه مناسبا فى التعريف بقيمة ألف ليلة وليلة الأدبية ، أو فى طبيعة ردود فعل القراء الأجانب ، وتجاوباتهم مع هذه الحكايات ·





إحتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى

سمير جابر

اذا دققنا النظر فى عمق التاريخ ، نجد أن المواكب الاحتفالية ، والمهرجانات الشعبية ، هى فى الأصل من ابداع ذلك الانسان الساكن لوادى النيل منذ آلاف السنين .

ولم يكن الانسان على النيل يقيم مثل هـذه المواكب أو تلك المهرجانات من أجل المسرة والترفيه ، بل كان يقيمها من أجل منفعة بعينها .. من أجل أن يحقق بها غاية عقائـدية ، أو هـدف طقسى ، أو مراسـم وشعائر تلتصق بمعتقداته التصاقا وثيقا !!

وما نراه فى قرانا المصرية من مواكب احتفالية لشاهد على هذا حتى اليوم « فالزفة الخاصـة بعفش العروس « الشوار » ، قبل الزفاف تتم فى شكل موكب احتفـالى ــ وزفة حفل ختـان الطفل تتم من خلال موكب احتفالى ، يكون فيه الطفل كفارس فوق ظهر الفرس ــ وحفل الحنة فوق صينية مزينة بالشموع يتم زفافهـا فى شوارع القرية من خلال موكب احتفالى ــ ومراسم الدفن تتم من خـلال موكب تتقدمه الطبـول بايقاعات ونقرات خاصة متميزة » .

ولكل موكب من هـذه المواكب مظاهـره الخاصـة التى تميزه عن غـيره من المواكب . فهذه المواكب لها غايتها الوظيفية المحددة ، حتى أنه اذا غابت الوظيفة ، غاب الهدف ، وغـاب الموكب الاحتفالى نفسه .

ومن أهم المظاهـر الاحتفالية بمصر ، تلك المظاهر التى يمكن أن نراها فى مناسـبة المولد النبوى الشريف .

ولقد أتيحت لى الفرصة لرصـد ودراسـة هذا الموكب الاحتفالى الكبـير بمدينة « ملوى » ــ محافظة المنيا ــ ،على مدى أعوام ثلاثة ١٩٨٥، ٨٦ ، ٨٧ .

● ● ●

تخرج ــ فى هـذا اليوم ــ جموع النـاس بمدينة ملوى بشـكل تلقائى ، ويتجمعون فى مكان فسيح ، بالقرب من متحف الآثار بملوى،

انتظارا لحضور « مقامات » الشـيوخ المحمولة فوق ظهور الجمال ، لتكون على شكل «المحمل»٠
وقبل حضورها بساعات تقوم هذه الجموع بعمل حلقات التحطيب على أنغام المزمار والطبل ، فلا يخلو شارع من هذه المباراة الفنية والتى تتميز بقوانينها وحكامها ، ويتخللها الفرسـان وهم يمتطون الخيول مارين بهذه الحلقات ، لكى يخبروا الجموع الغفيرة بقرب ميعاد وصـول المحمل ، وهو ما يعد الرمز الأول فى طقـوس هذا الموكب ٠

وتبدأ هــذه المقامات فى الحضور تباعا ، ويلون فى انتظارها وكيل عموم مشايخ الطرق الصـوفية بملوى (١) ، الذى يقـوم بترتيب مقامات الشيوخ ترتيبا خاصا ومتوارثا ٠

فى هذه الأثناء يكون قد حضر أيضا عــدد من أصحاب الحرف البيئية (حدادين - نجارين - جزارين - خياطين - حلاقين ٠٠) كل حرفـه محموله فوق عـربه عليها ما يرمز لحرفتهم من أجل السير خلف المقامات ، وكثيرا ما يبالغون - هؤلاء الحرفيون - فى شكل هذه الرموز لتبدو فى أشكال مضحكة أحيانا ٠

وكذلك أيضا تتجمع الطوائف المختلفة للطرق الصوفية بأزيائها المتنوعة ، والتى تتميز بهـا كل طائفة عن غيرها ، وهم يحملون اعلامهـم الخاصة بهم « البيارق » ٠

هذه الممارسات المختلفة تبدأ فى التجهيـز والتحضير من العاشرة صـباحا وتستمر حتى صلاة العصر ، حيث يبـدأ الموكب فى التحرك بعـد اشـارة البدء التى يعطيها وكيل عموم مشايخ الطرق الصوفية ٠

ترتيب الموكب :

يبدأ الموكب بفريق الموسـيقى النحاسـية التابع للبلدية ، يليه بمسـافة كافية مجموعة ضاربى السياط ، ويعرفون بالسـيبطة ويصل عددهم ما بين خمسة الى ستة أفراد ، يمسك كل فرد منهم بسوط طوله ما بين ٤ الى ٤ر٥ متر مصنوع من ليف النخيل الأحمر ، ومجدول بطريقة خاصة ومغطى من الخارج بالقمـاش الملون ٠

وتتلخص وظيفة « السيبطة » فى افسـاح الطريق للموكب ، وذلك عن طريق تطويح هذا الكرباج الكبير فى حركة دائرية على المسـتوى الأفقى ، ثم بجذبه فجأة للخلف فى حركة شديدة وخاطفة فيصدر صوتا عاليا « فرقعة السوط » ٠

ويبعد كل سيبط عن الآخر بمسافة مناسبة حتى لا يؤذون بعضهم البعض ، وعلى جمهـور المشاركين الابتعاد عن ساحة الطريق ، تمهيدا للموكب القادم ٠

بعد ذلك يأتى المحمل ، وهو موكب الجمال التى تحمل فـوق ظهورها مقامات الشـيوخ بعد تزيينها بزخارف شعبية ، وعدد من المسابح والحلى الأخرى ، التى تحمل فى طياتها كما هائلا من الرموز العقائدية ٠

يلى موكب الجمال مباشرة مجاميع مشـايخ الطرق الصوفية وأتباعها ، وهم ينشدون الأدعيه حيث نرى كل طائفة بأزيائهـا ، وطريقتهـا الخاصة فى ارتدائهـا ، والتى تميزهـا عن غيرها ، يحملون البيارق بألوانها المختلفة ، حيث يرمز اللون هنـا الى عدد من المعانى بجـانب الرمز الذى يشـير الى نـوع الطريقـة التى يتبعونها ٠

وكل طريقة من هذه الطرق لها ترانيمهـا وأدعيتها التى تصاحبها بعض الآلات الايقاعيـة (نقارات - دفوف - طبل - كاسات كبيرة) ، كما أن هناك طرقا لا تستخدم آلات ايقاعيـة بل تكتفى بتنغيم الأدعية فقط ٠

يأتى بعد ذلك القسم الأخير من الموكب وهو قسم الحرفيين ، حيث نرى كل حرفة فوق عربتها يمثلون فوقها كيفية العمل فى حرفتهم ، ولا يخلو هذا التمثيل من رموز غاية فى البهجة والسرور

---

(١) الحاج محمد طه البوشى ٠

يمضي هذا الموكب الكبير مخترقا شــــوادع ملوى ، ومارا بأهــم المساجد الأثرية الموجــودة بالبلدة ، وصولا الى شارع النيل ·

والذى يلفت النظر ـ هنا ـ هو تلك الجموع الغفيرة التى تطل من الشرفات والنوافذ (أغلبهم من النساء والأطفــال) فى انتظار مرور الموكب أمامهم « علشــــان يرموا العادة » وهى عبــارة عن نوع من الكعك الصغير تم تجهيزه من قبل لهذه المناسبة خصــيصا ومعه الفول السودانى والبلح وبعض أنواع من الحلوى ، وتلوح الأيدى من هذه الشرفات وتلك النوافذ لتــلقى بهــذه « البركة » ، ونسمع أصــــوات الزغاريد التى يمتلىء بها المكان وقد امتزجت بأصوات الآلات الايقاعية المختلفة بايقاعاتها المتميزة ، يتداخــل معها صــــوت الأدعية التى علت بها الحناجر ، ويتناثر بين حين وآخر صــــوت الفرقعة التى تؤديها السياط ، فالكل مشارك ، والكل مؤدى فى آن واحد ، حتى ليشعر المرء بأن الكل قــد أصبح متوجه الى غاية واحدة ، وهدف واحد ،

● ● ●

فى المساء يبدأ الجزء الثانى من هذا المهرجان الشعبى الكبير ، ففى المكان الفسيح الخــــاص بالسوق ، ينصبون السرادقات من أجــل اقامة حلقات الذكر · حيث تقوم كل طريقة بعمــــل سرادق خاص بها ،ويأتون بالمنشدين و«البطانة» الخاصة بهم حيث يقيمون حلقات الذكر حتى صلاة الفجر ·

وفى حلقات الذكر ـ هذه ـ يحاول أتبـــاع الطرق الصوفية أن يخلعوا عن أنفسهم أرديتهم المادية والحسية ، ليبقى لهم شعورهمواحساسهم بأن كل شىء قد ذاب وتلاشى ، ولم يبــق الا الاسم الالهى ·

ويصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قــد يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقى ، وأمــا تلك التى يصــــاحب انشادهـــا الدينى آلات موسيقية (عفاطة ـ مزاهــر ـ نقــارة ـ رق) تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بايقاع خاص يســــاعد المؤدى بالحركة على التواجد والشــطح والخروج نســــبيا الى حس جــديد غير الحس الجسدى · فهم يهتزون هزات بطيئة ـ أولا ـ ثم تتدرج فى سرعتها حتى تصبح الحركة عنيفة نتيجة للسرعةالمتزايدة للايقاع الذى يدفع بدوره الجسد الى نوع من التجلى واللاشعور فعندمــا يطربهم الســــماع يهتزون ويتمايلون يمينــــا ويسارا فى حركة نصف دائرية للجذع مع ترك الاذرع تابعة وليست قائدة ، حيث تأتىالقيادة فى هذه الحركات من الجذع مع تطويح الرقبــة والرأس تبعا للكتفين ·

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة ـ كمــا هو الحال فى الذكر ـ دون تغيير أو تبديل ، كفيلة بأن تجعل الانســـــان الممارس يدخل فىنوع من المغناطيسية تعرفبمغناطيسية التكرار ·

فيتوه المؤدى عن المكان ، وتغمض عيناه ، ويتهدج صوته ، ويشــعر وكأنه أصبح يطفــر فوق كل الآلام ، ويسحق تحت قدميــــه كل المعاناة التى تمتلىء بهــا هذه الحياة · فتزداد الحركة ، وتتســــع موجة التمايل ، على نغمات المنشد وصوت العفاطة وايقاع المزاهر والدفوف وكأن المؤدى قد جاء الى المكان قاصــدا الخروج عن ذاته الحســــية ، والســـمو بها الى الذات العليا ، ومع ازدياد سرعة الايقاع يتحول لفظ الجــــلالة « الله ·· ·· الله ·· » الى نوع من الحشرجة حتى يغيب اللفظ نفســــه ، كما قد يغيب المؤدى عن المكان فى كثير من الأحيان فى لحظة تجلى وصفاء ·



سوسن عامر

من سيوة سطعت شمس ديانة آمون وانتشرت فى الأرجاء فقد كانت سيوة مركزا لهذه الديانة .

وسيوة عبارة عن ناحيتين (١) سيوة (٢) الأغورمى - وتنقسم سيوة الى سيوة شرق وسيوة غرب كما توجد بعض نواح قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقوريشت وخميسة .

أما مدينة سيوة القديمة فمبنية فوق ربوة عالية تظهر للرائى من بعد كأنها بناء واحد أو قلعة حصينة وليست لها فتحات أو ممرات مطلقا الا ممر واحد حصين ويطلقون عليها (شالى) ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة . ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات .

أما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسى على شكل مثلث ، نافذتان فى الأسفل وواحدة فى الأعلى .

ويبلغ ارتفاع المنازل أحيانا من ٤٠ الى ٦٠ مترا وهى فسيحة من أسفل وتأخذ فى النقص من سمك حوائطها وتدريجها ، لدرجة أن مآذن الجوامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع .

وفى الجهة الشرقية من واحة سيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الأغورمى وتماثلها تماما فى البنيان ، حيث تؤلف أيضا من طبقات متتالية فوق بعضها .

وكان للبلدة بوابة قديمة تقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة . ولكل شارع منفذ أقيمت عليه بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلاسل والمتاريس لاقفالها عند الحاجة. والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسحة متسعة الا فى أماكن معينة بالقرب من بئر شالى ، وبئر أحمر وهى من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهى مثبتة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مطلة على جميع الجهات المجاورة وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتفجرة ، بعضها ساخن والبعض بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل .

الزواج فى سيوة :

يروى داؤد حبون أحد أبناء سيوة (*) أن من عادات وتقاليد الزواج فى واحة سيوة • أنه بعد عقد القران • يعين موعد الزفاف • ويدفع المهر الذى لا يزيد بأى حال عن ٦ ريالات ثم يشرع أهل العروس فى الاستعداد للزفاف فى اليوم المتفق عليه • وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس الى العين وتستحم وتلبس رداءا أبيض وتمكث فى حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات •

وفى يوم الزفاف تأتى امرأة مخصوصة وهى تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفيف الشعر • فترتب شعر العروس • وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى (تسع وتسعون) وتقرأ على كل ضفيرة اسما من أسماء الله الحسنى • وتضع عليه القرنفل والعطر والورد وورق التين المدقوق ويعجن ذلك كله بزيت الزيتون • ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف • بعد ذلك يأتى أقارب الزوج • فعندما يراهم أهل العروس يقفلون باب المنزل لمنعهم من الدخول • الا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفض أهلها تسليمها مدعين أنهم لا يسلمونها الا عند آذان الصباح • لذلك يرشى أهل الزوج المؤذن للآذان • فى غير الميعاد (وهذا يعنى بالطبع التمنع والعزوة لدى العروس ، وبعد عدة مناوشات بين الأهلين تتقدم جارية تحمل سيفا أو سكينا • وتحمل العروس وتلوذ بالفرار الى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطبل ويخرج المدعوون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها فى الحجرة ثم يأتى الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها : تشتريها فيجاوبها • « ويوزنا » • وتتركه الجارية وتنصرف •

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة • وعند آذان الفجر يهرب الزوج الى الحقول ويمضى سحابة نهاره ويعود ليلا الى منزله • ويستمر على ذلك ثلاثة أيام • وذلك حياء من والديه وأقاربه • وفى ثالث يوم يأتى أهل العروس لتغسل رجليها فى عين العرايس• فيرسل أهل الزوج (جهارا) لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الغناء والرقص •

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم فى وقت واحد • لتنظيم وتوقيع حركات الرقص وتتمايل أجسامهم ورؤسهم بحركات آلية فى تحديد وانتظام • وتستمر هذه الحركات طورا سريعة وتارة بطيئة حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوههم نشوة الطرب والسرور •

وغناؤهم أثناء الرقص كله غزل فى وصف محبوباتهم فيصورونهن فى حلاوة (تمر الطقطق) وهو من ألذ أنواع البلح ، يرتشفون من حلاوته ، أو يشبهونهن بالنخيل الغزالى (وهو من نوع النخيل السيوى المشهور بطول سيقانه • وغزارة جريده • كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل • وهناك فى وسط الصحراء وفى سكون هذا الليل البهيم وفى ضوء القمر حيث تسطع أنواره نسمع من بعد أصوات الغناء ودقات الرقص ونغمات الموسيقى الفطرية •

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التى مازالت عندنا فى هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين • وأهالى سيوة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على الفطرة ، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم فى أخلاقهم • ولو تمعنا النظر قليلا لوجدنا كثيرا من معتقداتهم متأصلا من أزمان بعيدة ، من عصر المصريين القدماء •

ففى سيوة يكثر المنجمون والسحرة من الرجال والنساء ، وهم أخصائيون فى كتابة الأحجبة والتمائم بأنواعها ، ويعتقدون فيها اعتقادا كبيرا • وهم قوم متدينون يخافون الله• ولرجال الدين هناك مقام عظيم •

السبوع : ــ

بعد الوضع بأسبوع يعجنون الحنة ويضعون نقطة منها بين حاجبى المولود •

(*) تم اللقاء فى أثناء زيارة لواحة سيوة بدعوة من الثقافة الجماهيرية ونقابة التشكيليين فى الفترة من ١ : ٨ نوفمبر ١٩٨٥ •

ويقولون بلغتهم (ان تقبل عليك أن يسترك ، أى ربنا يقبل عليك ويسترك ويخليك لأبوك وأمك) •

وتأخذ النبات جرة ماء ويذهبن الى سطح المنزل ويتركنها ، معتقدات أن ذلك مما يطيل العمر وقد قمت بتسجيل أغانى الأفراح والسبوع من الراوى داؤد حبون • ولا يسع المقام هنا لذكرها •

الوفاة (الغولة) : ـ

عندما يموت الزوج تسير الزوجة فى الجنازة الى المدافن وبعد الدفن تختبىء من الناس خوفا من أن تراهم لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها عليه يلحقه ضرر •ويطلق عليها اسم (الغولة) • ولا تسير فى الحوارى التى يمر منها أحد ويهرب أهالى الحارات التى تمر بهـا من منازلهم الى الحقول حتى تعود الزوجة الى منزلها • وتحتجب فى بيتها أربعين يوما مرتدية ملابس بيضاء ولا تخرج الى الشارع ولا يراها الا أهل المنزل وبعد انتهاء المدة المعينة يأتى أقارب الزوجة قبل هذا الموعد بليلة الى المنزل ، وعند الفجر يصحبونها الى العين • ويعتقدون أن كل من يقع عليه نظرها غير الذين يأتون فى تلك الليلة فى بيتها يلحقهم ضرر • وعندئذ يرفع عنها اسم الغولة وتصير حرة لها الحق فى الزواج •

والمرأة فى سيوة متمسكة جدا بتقاليد بلدها • فهى لا تخرج من منزلها أبدا الا للزواج أو ـ العزاء • وفى هذه الأحوال ترتدى عباءة تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يرى منها سوى العينين أحيانا ، والرجل هو الذى يقوم بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى للسوق • ولا يسمح لأى رجل غريب بدخول البيت حتى لا يرى النساء • واللغة هناك هى خليط من العربية والبربرية ـ والفتيات هناك يبدأن فى تصنيع أثواب زفافهن فى سن مبكرة • وتعتز بها الفتيات كل الاعتزاز فيقضين السنوات في حياكة ثوب الزفاف وتطريزه لارتدائه فى حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى وهو يشابه فى شكله باقى الأزياء ويمتاز بنقوش وزخارف من الحرير الملون وزراير الصدف التى يزين بها الوجه دون الظهر • وتتركز حول الرقبة وعند الصدر ، ثم تمتد فى كل نواحى الثوب فى صفوف أشعة الشمس • ولا عجب أن تنفرد واحة آمون بهذا الزى الفريد • الذى يعود بنا الى الأزياء فى عهد القدماء المصريين والذى يرمز الى الشمس أو المعبود آمون الذى اشتهرت هذه الواحة بعبادته •

ومن عادات نساء سيوة هناك أيضا • عند سقوط المطر وهو بالنسبة لهذه الواحة يمثل تدميرا للمنازل والمحاصيل الزراعية أن يصعدن على سطوح المنازل حاسرات الرأس كاشفات عن بعض أجزاء من أجسادهن • داعيات الله بعدم سقوط الأمطار ولهن فى ذلك دعوات وتلاوات وطقوس خاصة تقال فى مثل هذه المناسبة •ويقال أن الله سبحانه وتعالى يستجيب لهن •

الأزياء والحلى : ـ

ونساء سيوة يهتممن بزينتهن اهتماما كبيرا • وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط شعرها حيث تترك الفتاة شعرها لينمو حتى تبلغ سن التاسعة أو العاشرة ، ثم تبدأ فى تضفيره فى جدائل وضفائر دقيقة ومتعددة ، اشارة الى أن من يرغب فى طلب يدها عليه أن يتصل بأهلها وهناك سيدات متخصصات فى تضفير الشعر ينتقلن من منزل الى منزل • لجدل شعور النساء فى أشكال مختلفة ، كلها ذات جمال وتشبه الى حد كبير ما كان يتبعه النساء فى عهد المصريين القدماء ، وما سجلته النقوش على جدران المعابد والمقابر •

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن • ولهن مكحلة هى قطعة فنية غاية فى الروعة تسمى (تنكلت) وهى طويلة مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر وذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والآخر لوضع مرود طويل سميك من النحاس المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شرابات طويلة من الجلد نفسه ومن لونه أيضا وتزين المكحلة وتكسى جميعها بجدائل من الحرير الملون والزراير المصنوعة من الأصداف • ومما يجدر ذكره

أن الزراير الصدفية من أسس الزينة هناك فى الأزياء والصناعات الخوصية وسواها ٠

وترتدى النســاء اذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان ٠ وتتفــق جميعها فى شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائدة الاتســاع وهى تختلف فى تطريزهــا ونقوشها وألوانها وهن يتباهين بامتلاك أكبـر عدد منها ٠ حتى أن الزوج يجب أن يهدى الى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوبـا منها ، النصــف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة ٠ وتسمى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة الا فى شىء واحد فكلتاهما تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى (أعرو) ــ تضيف اليها الفتــاة حجابا من الجلد الملون ٠ يزين بالعملة القديمة أو قرصــا فضيا كبـيرا منقوشا يسمى (قرص العذارى) فاذا ماتزوجت فصلت الحجاب والقرص عن هــذا الطوق ٠ وأعطته لعائلتها ٠ لتستعمله احدى الفتيــات من أخواتها أو قريباتها ٠

ولا يعرفن هناك الأقراط ٠ بل يضعن فوق رؤسهن (اللجوسطاء) أو اللجوطاء وهو شريط جلدى تتدلى من جانبيــه أحجار الكارم وكرات وأحجبة فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحمــالات من الجلد المزين بالزراير والأحجبة الفضية و المصنوعــة من الخرز لتتدلى على الجبهة ٠ أما الجانبان فمثبت بهما حلقان هلاليان كبيران من الفضة ٠ يتدلى من كل منهما عدد كبير من الســلاسل المنتهية بالبلابل فاذا ما سرن فى الطرقات تســـمع لهــذه المجموعة من السلاسل والبلابل رنينـا خاصا ٠

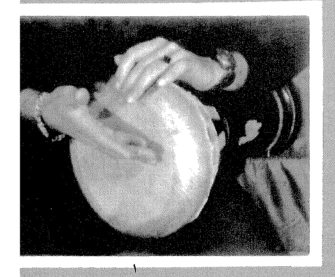
ولا تعــرف المرأة فى ســيوة البرقع فاذا ما خرجت من منزلها فى النهار ، أخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والحلى والبربة بملاءة كبيرة واسعة تسمى (طرقعت) ذات لون رمادى ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها ٠ بطول منتصفها تطريزا فى هيئــة ــ شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفــة الألوان ٠ ويعتبر ثوب الزفاف فى سيوة فنا مستقلا من قديم الزمان ، ولا مثيل له فى أى مكان ٠ وقد يكون أسود اللون ٠ ويســـمى بعدة أســماء (ناشراح ، ناحواق) المقلى ٠ ناشراح وأحواق لبلاق ٠ ومسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب ٠

ولما كانت ملابس النساء فى واحة سيوة قصيرة الطول تصــل الى أسفل الركبة ٠ فهن لا يتركن سيقانهن عارية ويلبسن سروالا يصل حتى القدمين ويزين نصــفه الســفلى بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكتها أصابعهن البارعة فى مهارة واتقان فيبدو قطعــة من الفن الرائع يكمل زينتهن ٠ ويلبسن فى أقدامهن أحذيــة تنفرد فى شكلها وطابعها ونقوشها ٠ مصنوعة من جلد الأبقار فى لون أحمر وتسمى (زوابنى) مزينة بنقــوش وشراريب حريريــة متعـــددة الألوان ٠

ولفتيات سيوة ولع شديد بالحلى ٠ وتملك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها ٠ قد يصل وزنهــا أحيانا أربعين رطلا ، وهى فريدة فى نوعهـــا وفنها وصياغتها ــ كثيرة فى عددها وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك ٠ ويلبســـن فى معاصمهن (الدملج) وهو طويل منقوش ، ويضعن فى أصابعهن الخواتم فى أشكال متعددة ذات أقراص كبيرة ملونة ٠ أما القلائد فتتعدد حول رقابهن وكلهــا منظومة من حبــات الخرز الملون والكفوف الفضية ٠

كما يعلقن على صدورهن أحجبة ذات أشكال عدة تتدلى منها سلاســـل تحمل فى نهايتهـــا مجموعة من البــلابل المستديرة ويسمونهـــا (تحجايت ــ نجمة ٠ طلعت) ٠ وسيوة الواحة الجميلة جدا ، الأسطورية ، مختلفة تماما عن أى مكان آخر فى العالم ويرجع هذا الاختلاف الى عزلتها عن باقى مصر والتى كانت السبب وراء احتفاظها بفطرتها ٠ وطابعها الخاص القديم الذى لم يتغير عبر السنين ٠

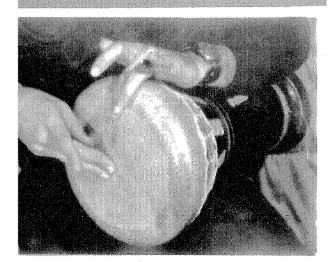




١



٢



٣

الوضع الأول (التكوك)

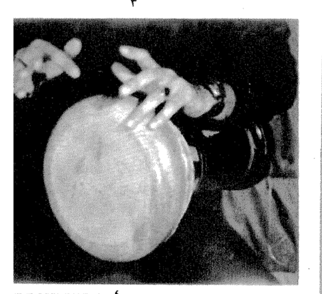
م (التك) المكتومة باليد اليمنى والطرق باليد اليسرى ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل مٓ

الوضع الثانى

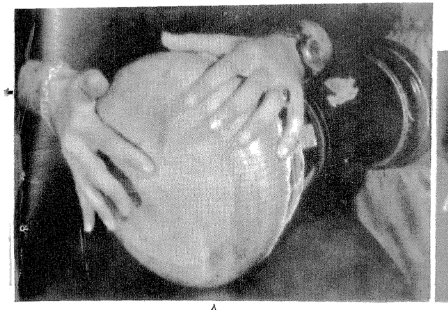
اللُّم المضغوطة أو المكتومة ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل (♩x)

الوضع الثالث (التك)

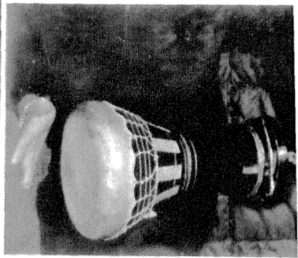
م التك المكتومة من خلال أصابع اليد اليمنى (الوسطى والخنصر) أو السبابة والطرق باليد اليسرى ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل مٓ وهذا الوضع يعطينا تكات لها صوت يشبه (الفرقعة) بواسطة اليداليمنى .



٤



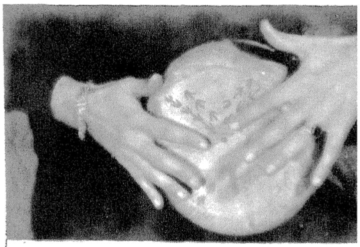
٨
٨



٥



٦



الوضــع الرابع (التك)

م مجموعة تكات على الفخار نفسه وهى قليلة الاستعمال ولكنها تستعمل عندما يكون هناك صولو وخاصة مع الراقصة الشرقية ونرمـز لها فى هـذا البحث بهذا الشكل م

الوضــع الخامس

إن استعمال اليد اليسرى بهذا الوضع وطرق متواصـل من اليد اليمنى يمكن أن يعطينا صوتاً غريباً يسمى (صدى الصوت) من خلال دخول اليد اليسرى أسفل الدربكّة وخروجها فى نفس الوقت مع طرق مستمر من اليد اليمنى بنظام معين . ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل

الوضــع السـادس (الدم والتك)

الدم تعزف باليد اليمنى من وسط الدربكة تقريباً والتك تعزف باليد اليسرى على حافة الرق الجلدى .

والحليـات بأنـواعها تعـزف . بالسبـابة (اليـد اليمنى مـع اليد اليسرى) السبابة والخنصر والأصبع الوسطى من حافة الرق الجلدى .

الوضــع السابع

(مجموعة تكات) من على حافة الجلد وهى تبدأ بطيئة وهادئة حتى تسير إلى منتصف الدربكة أو أقل من المنتصف قليلا وتزداد هنا السرعة والصوت . ثم ترجع مرة أخرى من المنتصف حتى الحافة .
ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل

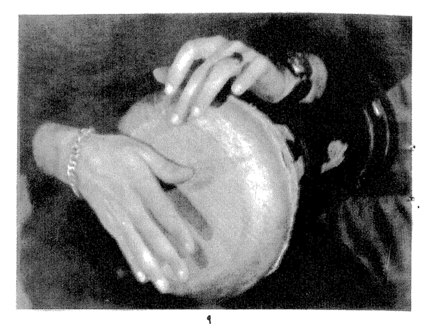
الوضــع الثامن« » (الدم)

الدُم وهى تعزف بواسطة اليدى اليمنى

الوضــع التاسع (التك)

م التك المكتومة بوضع آخر من خلال اليداليمنى (الابهام) والطرق باليد اليسرى
ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل م





٩



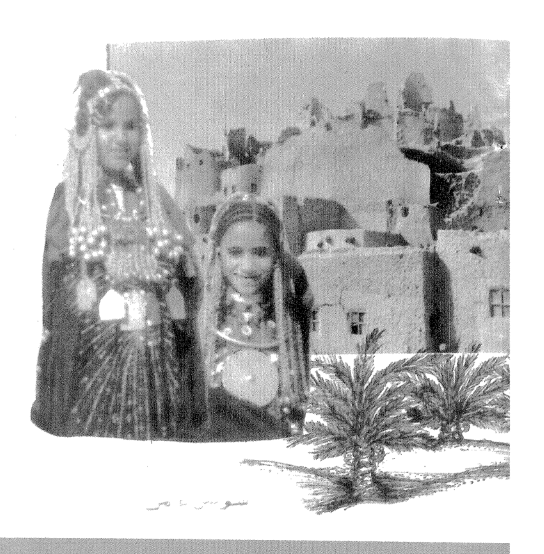
- عمال البناء وهم يستخدمون « الصفيحة » كأداة ايقاعية
- الفلنكة والطقيرة واستخدامها كآلتي ايقاع
- الطقيرة
- الدربكة





تتميز واحة سيوة
بالمهارة فى فنون
التطريز بالخيوط
الملونة على الجلود
والأزياء ، علاوة على
تميز فنونها من الحلى
والأزياء الشعبية





بوحداتها الزخرفية
المستقاة من البيئة ،
حيث تجمع تلك
الفنون بين الجمال
الطبيعى ، والبعد
التاريخى ، والتعبير
عن البيئة .

ذلك أن واحة
سيوة تعد من أقدم
الواحات التى
شهدت فجر
الحضارة المصرية
وحافظت على الكثير
من عناصرها .

الأزياء والتطريز في الأردن





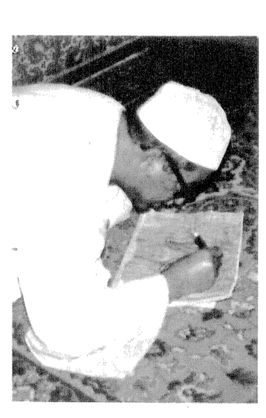


إحتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى

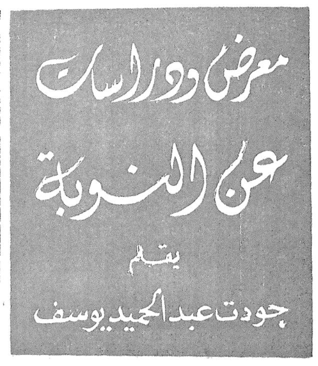


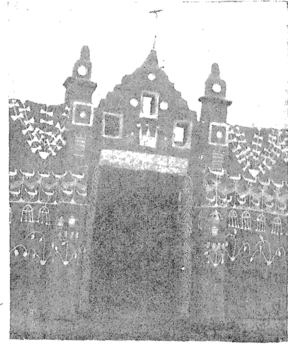


معرض الفنان الحاج رمضان سويلم









صورة رقم (٦)

« ... حين تصفحت جريدة الصباح ... وطالعت خبرا يفيد بأنه سيتم افتتاح معرض للصور الفوتوغرافية عن النوبة القديمة ... فكرت أن أكون أول الحاضرين ... لم تصلنى بطاقة دعوة ... فقد كانت الدعوة موجهة الى قلبى من بلاد النوبة القديمة ... التى عشت بين بعض نجوعها وقراها أجمل الأيام ، مسجلا لفنونها التشكيلية وابداعاتها الفنية .. » .

افتتح المعرض مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجى بقصر ثقافة الأنفوشى بالاسكندرية ... وكان للفنان المصور الفوتوجرافى « فتحى حسين » رئيس اتحاد مصورى الصحف الأفارقة ورئيس قسم التصوير بجريدة الأهرام بالاسكندرية .

ويعتبر المصور فتحى حسين واحدا من القلائل الذين سجلوا بعدساتهم مظاهر الحياة الأصلية على أرض النوبة القديمة ... نوبة ما قبل السد العالى ... وكان صدق الاحساس فيما سجله من لقطات ترجع لكونه ابنا من أبنائها ، فهو ينتمى الى قرية امبركاب ، التى نظم له ناديها بالاسكندرية هذا المعرض ... ليعكس وجهة نظره فى نقل صورة للحياة التى كانت على أرض النوبة فى الماضى الى الجيل الجديد من أبناء النوبة الذى ولد ونشأ بعيدا عن أرض الآباء والأجداد أرض الأصالة والتراث . الذى تكونت ملامحه عبر آلاف السنين ... رغم قسوة الظروف . مؤكدا بهذا المعنى ... فكرة التواصل بين الأجيال .

وكان الفنان فى تسجيلاته الفوتوجرافية المعروضة يركز على انسان النوبة ... بين الطفولة والكهولة .. مع النهر والصخر والتراث . مذكرا بالنوبة القديمة ... النوبيين ... وكل أبناء مصر .

لقد كان لكل واحد ممن سجلوا بالعدسة ٠٠٠ تراث النوبة القديمة ٠٠٠ أسبابه ووجهة نظره الخاصة حين فكر فى اجراء هذا التسجيل ٠

فحينما سجل الأستاذ الكبير المهندس « حسن فتحى » (١) شيخ المعماريين ورائد العمارة الشعبية فى مصر ، فنون النوبة التشكيلية القديمة ، بما فيها العمارة – أم الفنون – وعلى مدى عشرات السنين قبل التهجير ٠٠٠ كان يهدف من هذا التسجيل أن يكون مرجعا مهما له ولمن بعده عن أصول تراث فنى عملى ٠ واستطاع أن يستوحى من هذه الفنون تشكيلات معمارية جديدة لقرى كاملة حديثة التخطيط توظف خامات البيئة الفقيرة ، وتهيىء المناخ المناسب للحياة الانسانية داخل المسكن ، وفى مرافق القرية المتنوعة ٠

وحقق بهذا الاستيحاء الفنى والعملى عنصرى النفع والجمال وهما جناحا العمل الفنى التشكيلى الشعبى ٠ وربط بهذا العمل الفنى الفذ بين تكيف المعماريين الشعبيين (البنائين) مع البيئة وبين الأسلوب العلمى فى التخطيط والتنفيذ ٠٠٠ بين روح الانسان ٠٠٠ وبين الأرض والمكان ٠

وكانت تجربته الرائدة فى قرية « القرنة الجديدة » بالأقصر مع بداية الأربعينيات موضع جدل ودراسة وتقييم ثم تقدير من مختلف المعاهد والأكاديميات والمعاهد المعمارية فى العالم ومن المؤتمرات والهيئات العلمية والثقافية العالمية أيضا ٠

ويكفى أنه لم تحظ أية تجربة فنية وعلمية فى مجال العمارة من قبل بمثل ما حظيت به قرية القرنة الجديدة ومصممها « حسن فتحى » من رصيد الدراسات والأبحاث والرسائل العلمية والكتب الى يومنا هذا ٠

وحينما سجل المرحوم الفنان « عبد الفتاح عيد » ٠٠٠ التراث الشعبى للنوبة القديمة ٠٠٠ ضمن ما سجل من أعمال ٠٠٠ كان فنا فوتوجرافيا بحتا ٠٠٠ شارك به على كل المستويات المحلية والعالمية فى التعريف بفنون ذلك القطاع المتميز ٠٠٠ خاصة فى المرحلة الأخيرة من حياة النوبة قبل تحويل مجرى النيل ٠٠٠ مواكبا الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ معبدى أبو سمبل وآثار بلاد النوبة الأخرى ٠

وكنت واحدا من هؤلاء الذين شاركوا فى التسجيل ٠ وأقلهم فسحة من الوقت والامكانات، كان صراعا مع الزمن حتى موعد تحويل مجرى



(١) أثناء اعداد هذا المقال ، أذاعت وكالات الأنباء حصول المهندس حسن فتحى (٨٧ عاما) على جائزة الاتحاد الدولى للبناء والحرف التقليدية لعام ١٩٨٧ كأحسن مهندس فى العالم استخدم المواد الطبيعية والمحلية فى أعمال معمارية ناجحة تتناسب مع البيئة المحليــــة (قرية القرنة الجديدة بالأقصر) ٠

النيل ... وقبل أن تعلو مياه البحيرة الجديدة شيئا فشيئا ... فتتداعى دور النوبة العريقة وبناياتها ، وتختفى بتداعيها نماذج نادرة من أعرق منطقة حضارية مصرية فى مجال التراث الشعبى المتكامل .

كان تسجيلا علميا من خمس قرى نوبية تمثل مناطقها الثلاث ... كمرجع لاعداد دراسات تطبيقية تخدم مختلف جوانب الحياة ، وتركز على الافادة من التراث الشعبى النوبى فى مجالات حيوية كالسياحة والصناعة (راجع بحثى « الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام » ــ العدد ١٦ ــ مجلة الفنون الشعبية ــ مارس ١٩٧١) .

لقد عبر تراث النوبة التشكيلى الذى صاغه فنان النوبة الانسان ... بالصخر والطين ... عن حضارة عريقة ، وارتبط نتاجه المتميز فى مناطقه الثلاث بعوامل عدة ... بالنيل أولا ... وبالدين ثانيا ... وباللغة العربية ثالثا ... وبطبيعة الأرض القاسية رابعا ... وبالعزلة خامسا .

فكان النيل وهو أقدم هذه العوامل ... شريان الحياة ورمز استمرارها وبقائها ... فكان تقديسهم له على مر العصور ، واليه اتجهت أنظارهم وتواعدت قلوبهم مع مواعيد « بواخر البوستة السودانية » التى كانت تحمل الأهل والبريد .

وكان الدين الاسلامى الذى انتمى اليه كل النوبيين منذ أكثر من خمسمائة عام ، هو الرباط القوى فيما بينهم ، يجمعهم بالمودة والرحمة ... وبالخير والحب ... وبكل ما نزل فى قرآنه المجيد من معان وقيم .

وكانت اللغة العربية ، التى تكلمها النوبيون بعد اسلامهم مع لغاتهم المحلية لكل من منطقتى الشمال والجنوب ، لغة الماتوكية فى الشمال ولغة الفديجة فى الجنوب .. وبقيت المنطقة الوسطى « وادى العرب » تتحدث العربية وحدها ... وباصرار رغم موقعها الوسيط بينهما الى يوم الرحيل والتهجير .

وكانت طبيعة الأرض القاسية فى أغلب مناطقها على طول ضفتى النهر ... وان كانت قسوتها فى الشمال أشد من قسوتها فى الجنوب .

وكانت عزلة النوبة القديمة عن شمال الوادى ... أكثر قسوة على أهليها من طبيعة الأرض ... فالرجال والشباب ، فى سعى دائم بحثا عن الرزق فى الشمال ... والكهول والنساء والأطفال ، فى القرى والنجوع فى انتظار بلا ملل ، وقناعة بايمان ... بما يجود به الله على رجالهم من خير . كفاح صامت ودؤوب من كل الأطراف ، من المهاجرين فى شمال الوادى ، أو من المستقرين على أرض النوبة فى الجنوب ... الذين حولوا خامات الأرض الفقيرة الى روائع معمارية فنية ثمنية . لكن هذه العزلة كانت رغم قسوتها أقوى أسباب احتفاظ النوبة القديمة بتراثها المتميز ، دون اختلاط أو تأثير خارجى .. وكأن خزان أسوان منذ انشائه ومع تعليماته المتتالية قد حال دون الاختلاط والتأثير .

لم يكن هناك خلاف بين مناطق النوبة الثلاث ... الكنوز والعرب والفديجة ... الا فى مدارسها الفنية التشكيلية ، فكانت كل منطقة منها ذات مذاق خاص يعكس نتاج فكرها وروحها وعلاقتها بالطبيعة ... فى تجمعات مبانيها على الصخور أو فى الأودية وفى تكوينات كل وحدة منها وفى مرافقها وفى تفصيلات انشائها وفى خامات بنائها . ثم فى وحداتها الزخرفية الجدارية .. بارزة كانت أم غائرة .. نحتا كان أو رسما ... وحيد اللون أم متعدد الألوان ... يكسو حائطا واحدا من حوائط حجرة أو كل الحوائط فيها ... داخلية كانت أو على الواجهات . (راجع مقالى « الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة » ــ العدد الأول ــ مجلة الفنون الشعبية ــ يناير ١٩٦٥) . انظر أيضا دراسات الأستاذ صفوت كمال بدورية مركز الفنون الشعبية ــ العدد الثانى ــ أغسطس ١٩٦٠ ومجلة الفنون الشعبية العدد الأول ــ يناير ١٩٦٥) .

ولأن الأصالة والجود يشكلان خطوطا عريضة فى حياة النوبيين جميعا ، وفى عاداتهم وتقاليدهم العربية على أرض النوبة القديمة ، أيا كانت مستوياتهم الاجتماعية . فقراء كانوا أم أغنياء ... كان انعكاس ذلك على العمارة ، فكانت

المضيفة الخاصـة الملحقة بكل بيت من بيوتهـا صغيرا كان أو كبيرا رمزا لحسن الاستقبال وكرم الضيافة ۰ ثم تكون المضيفة العامة لكل نجع من نجوعهـا أو قرية من قراهـا ۰۰۰ ذلك الرمز الجمـاعى للاشتراكية الحقيقيـة التى نادى بهـا الاسلام والتى كانت منهجا لحياة كل النوبيين على أرضهم القديمة (راجع مقالى « دراسات تشكيلية شعبية فى بـلاد النوبة » « المضيفة » ـ العدد السابع ـ مجلة الفنون الشـعبية ـ أكتوبر ١٩٦٨) ۰

وحين نذكر الفنون التشكيلية الشـعبية فى النوبة القديمة لا بد لنا أن نذكر ما تميزت به بعض القرى الجنوبيـة من منطقة الفديجة التى تزينت حوائط مبانيها لسنوات طويلة بروائع فنية عالية القيمة من النحت البارز كانت تكسو بعض جـدران « الديـوانى » فى الداخـل ، أو حوائـط الأفنية المكشـوفة أو على الواجهـات الخارجية للمنازل ۰ ولا بد أن نذكر أيضا الزخارف الهندسية الفريدة التى استخدمت على أوسـع نطاق فى تلك المنطقة (راجع مقالى ۰ « أدندان قرية النحت البارز » ـ العدد السادس ـ مجلة الفنون الشعبية ـ مايو ١٩٦٨) ۰

وحين نذكر الجزء الجنوبى من منطقة الفديجة لا بد أن نشير الى ذلك التشابه التوأمى لهـذه المنطقة المصرية مع أجزاء كبيرة من أرض النوبة السودانية ، فى تخطيط القرى وتشكيل المبانى وأسلوب البنـاء وخاماته والوحدات الزخرفيـة الهندسية وقطع النحت البارز على الحوائط وان اختلفت موضوعاتها ، وكثر في المنطقة السودانية التعبير عن التماسيح التى كانت تكثر فى هـذا الجزء ۰ ولا غرابة فى هذا التشابه اذا تذكرنا أن الحدود المصرية كانت تمتد الى وادى حلفـا حتى ما بعد منتصف الخمسينيات من هذا القرن وتعدلت الى الحدود الحالية حتى بعد أن اشتركت النوبتان المصرية والسودانية ۰۰۰ تحت ميـاه البحيرة الجديدة الواحدة التى امتدت على أجزاء من أرض مصر وأرض السودان ۰

هكذا كانت الفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة ۰۰۰ عاشت ۰۰۰ ومضت ۰۰۰ لكن ذكراها باقية الى الأبد ۰۰۰ فى التسجيلات الفوتوجرافية ، وفى صفحات الدراسات العلمية التى تمـت عنهـا ، وفى مقتنيـات المتـاحف الفولكلورية التى تمثلها بأنحاء العالم ۰

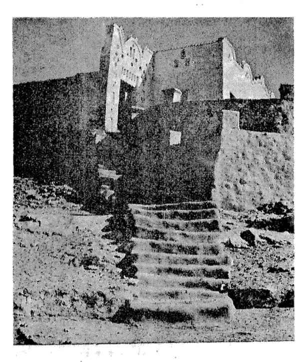
ولعلنا فى النهاية ۰۰۰ وبعد هـذا العرض السريع عن معرض النوبة ودراساتها ولمحات عن فنونها الشعبية ، أن نتساءل أما آن الأوان لأن نعد لعقد مؤتمر علمى لدراسات التراث الشعبى للنوبة القديمة ـ بما فيهـا جانب التشكيل ـ مصريـة كانت أم أجنبيـة ، وأن نجمع هـذه الدراسات وأن ننشر منها كل الدراسات التى تغطى جوانب الحياة التى عاشتها على أرضها ۰ وأمامنا منـاسبة مرور خمس وعشرين عاما على تهجير النوبيين منها ، والتى يحين موعدها فى أكتوبر ١٩٨٨ ۰

بيانات الصور الخاصة بمقال معرض ودراسات ۰ عن النوبة القديمة

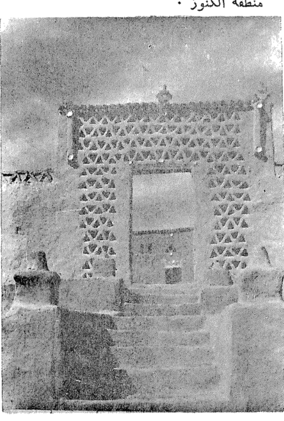
● الصـور متتابعة طبقـا لأهميتها فى كل مجموعة ۰

منطقة الكنوز

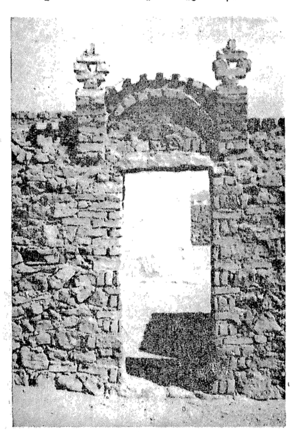
صورة رقم (١) سلم متعرج يؤدى الى مدخل منزل يواجه مستويات مختلفة تابعة له ، ويجاوره غرفة المضيفة الخاصـة بالمنزل ـ قرية دابود ـ منطقة الكنوز ۰

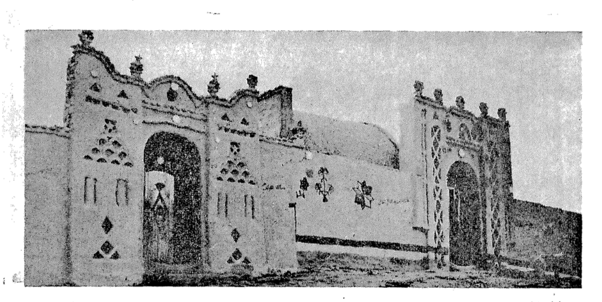


صورة رقم (٢) مستويات متدرجة تؤدى الى مدخل استخدم فى زخرفة واجهته وحدة المثلث الغائر ويشكل فى مجموعه شكل المشربية ، وتعتبر من أبسط وأجمل الواجهات النوبية ويلاحظ الأطباق الصينى — قرية دهميت — منطقة الكنوز ٠



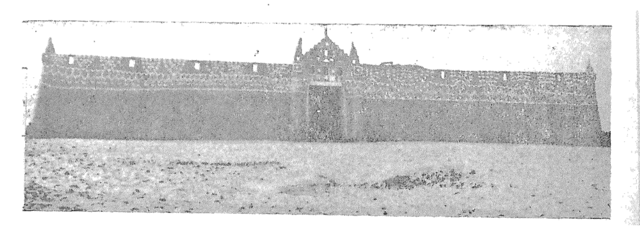
صورة رقم (٣) مدخل ثانوى يتوسط سور جانبى لمنزل يوضح براعة المعمارى النوبى فى استخدام الأحجار والطوب اللبن لاظهار جمال التصميم — قرية دهميت — منطقة الكنوز ٠



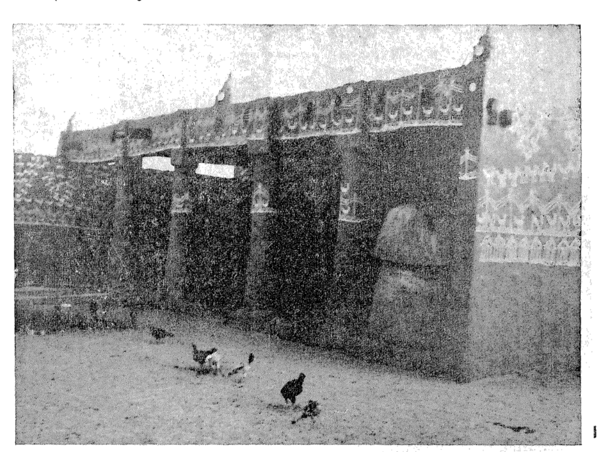


صورة رقم (٤) مدخلان متجاوران يختلف كل منهما عن الآخر من حيث التكوين العام ووحدات وأسلوب الزخرفة ويلاحظ أطباق الصينى — قرية دهميت — منطقة الكنوز ٠

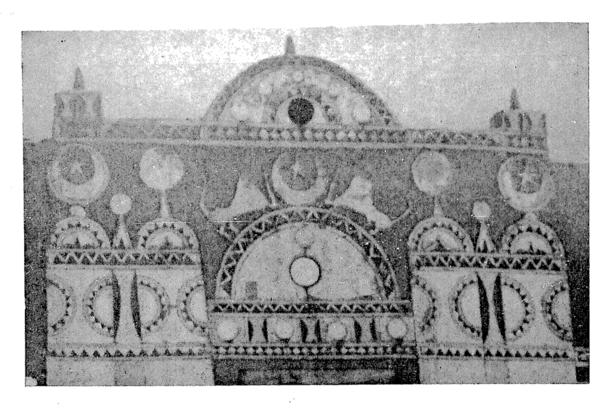
صورة رقم (٥) واجهة كاملة لمنزل يتوسطها المدخل · يوضح أسلوب البناء وتكرار الوحدات الرئيسية المرسومة باللون الأبيض ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·



صورة رقم (٦) مدخل منزل يزين أعلاه وجوانبه وحدات تتكرر رأسيا مرسومة باللون الأبيض مع وحدات ملونة وأطباق من الصينى ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·
(انظر مقدمة المقال)

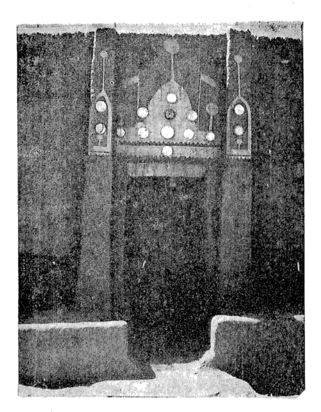


صورة رقم (٧) حوش سماوى يضم بهو أعمدة مزخرف بوحدات مرسومة باللون الأبيض بأسلوب زخرفة الواجهات نفسها ويلاحظ التأثر بمعبد السبوع ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·

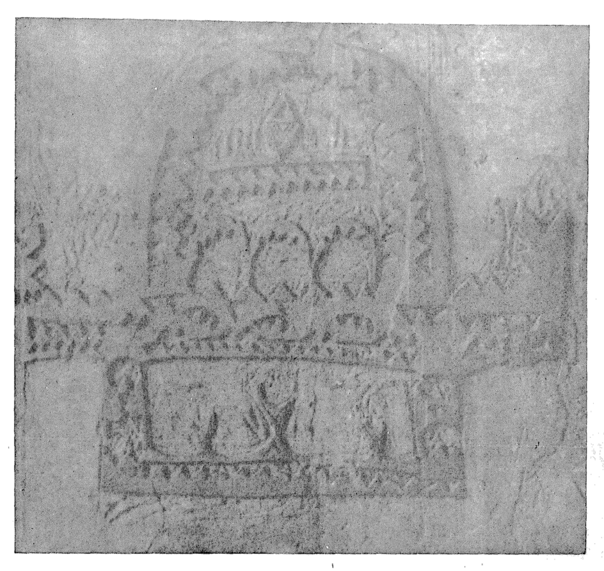


منطقة الفديجة

صورة رقم (٨) الجزء الأعلى من مدخل منزل مزخرف بالوحدات الهندسية الملونة البارزة التى يكمل تكوينها مجموعة الأطباق الصينى وجميعها تحمل طابع الزخرفة نفسه بالنوبة السودانية ــ قرية أدندان ــ منطقة الفديجة ·



صورة رقم (٩) نحت زخرفى تجريدى بارز يحمل ملامح قبــاب وأهلة كان يزين حائــط « ديوانى » ــ قرية أدندان ــ منطقة الفديجة ·



صـورة رقم (١٠) مدخل يتوسط مصطبتين ويعلوه زخرفة مبسطة تعبر عن القباب • يلاحظ مجموعة أطباق الصينى ـ قرية أدندان منطقة الفديجة •

معرض الفنان الحاج رمضان سويلم

إبراهيم حلمى

على الرغم من سنين عمره التى ناهزت الحادية والستين ، الا أنه أحس أن بداخله معان كثيرة تريد أن تظهر الموجود • ذلكم هو الفنان « رمضان سويلم» ابن قرية « عرب اسكر » مركز « الصف» بالجيزة •

ولم ينتظر الحاج «رمضان »كثيرا، فأمسك ورقة وقلما ، وراح يرسم من خياله ، الورقة تلو الورقة ، واللوحة تلو اللوحة ، دون أن يدرى أحد ممن حوله شيئا عن رسوماته ، أو أحاسيسه التى يسكبها بداخلها ، فى حذر ، وتكتم شديدين •

كان يخشى أن ينكشف أمره للناس فهو فلاح بسيط ، يزرع الأرض ،ويمسك بالفأس ، ويشق بها صدر الأرض ، فيلونها بالخضرة المزروعة ، فهذه هى مهنته ومهنة الأباء والأجداد •

أما أن يمسك بالألوان أو القلم الرصاص فهذا عبث فى عبث ، ولهو صبيانى ، هكذا كان يتخيل نظرة المجتمع الريفى له من أبناء قريته بالصف•

وحينما انكشف أمره لأقاربه صدق حدسه ، لم يتلق منهم ما يشجعه على انماء هوايته الأثيرة لديه ، نهروه على تركه زراعته والتفرغ لما لا طائل من ورائه ، وكأنما هو قد فعل جرما كبيرا أو باع أرضه فاستحق سخط الجميع ولكن « رمضان سويلم » أصر أن يكمل مشواره مع الفن بتلقائيته الفطرية ، ويفرغ من خياله ما يجود به عليه ، وكانت وسيلته الورق والقلم الرصاص ، أو قلم الحبر الجاف ، أو الحبر الشينى ، أو الفلوماستر ، أو شمروخ البلح ، أو عيدان الكبريت أو بعض عيدان نبات الحلفا، المهم أن يرسم ، وبأى شىء يكون فى متناول يده •

اكتشفت موهبة الحاج « رمضان سويلم » عن طريق احدى المصادفات المحضة • فهو ينتمى الى عائلة تقوم برعاية مصالح بعض الأجانب المقيمين فى مصر من الألمان • وفى احدى المرات رأت السيدة الألمانية « أرسولا » وزوجها «جيرهارد» لوحاته فشجعاه ، ووعداه باقامة معرض له ، وكان أن أقاما له معرضا فى معهد جوته بالقاهرة فى الفترة ما بين ٩ و ٢٠ ابريل عام ١٩٨٤ عرض فيه نحو مائة لوحة للجمهور • وكانت فاتحة خير •

فوجىء « رمضان سويلم » بما لم يكن يخطر له على بال • فقد وجد لوحاته تباع فى المعرض بمبالغ تتراوح بين الخمسين والمائة جنيه ، بل وصلت احداها الى مائتين وخمسة وعشرين جنيها • لقد أصبح الشيخ « رمضان » فنانا ذائع الصيت ، وله معرض يرتاده عشاق الفن التلقائى من كل حدب وصوب • من ألمانيا

وسويسرا وأمريكا واستراليا والسويد وبدأ رمضان سويلم يشارك فى أرضه ذات الفدادين الخمسة لكى يتفرغ للرسم ، ويغترف من معين خياله الذى لا ينضب • وخلال تلك الفترة أبدع وهو نصف متفرغ أكثر مما سبق • وعكف ـ بحكم تدينه الشديد ـ على قراءة قصص الأنبياء فى القرآن الكريم • لقد كانت له هذه القصص كنزا ثريا نهل منه بشغف ، وتفتقت أحاسيسه الفنية ، مع قصص سيدنا سليمان بن داود ، وسيدنا نوح ، وسيدنا موسى ، وارم ذات العماد، وذى القرنين ، وأهل الكهف •

وأخذ يمكث أمام لوحاته فى صبر وابتهال صوفى • لقد مكث ـ مثلا ـ أمام لوحة ارم ذات العماد نحو سبعين يوما يرسمها الى أن فرغ منها تماما • كما ان لوحة بساط سيدنا سليمان أخذت منه نحو شهرين كاملين •

شد انتباه الفنان « رمضان سويلم » عالم الأساطير وحكايات التاريخ القديم ، فراح يرسم مقابر فى بطن الجبل بأسلوب فطرى تلقائى دون أن يقوم بزيارة واحدة لمقابر الملوك التى تمتلىء بها محافظة الجيزة ، أو حتى يزور المتحف المصرى ، فكل لوحاته جاءت من وحى الخيال •

وليس معنى هذا أن الفنان « رمضان سويلم» انغلق على نفسه • بل على العكس تماما ،فالناظر الى أعماله الفنية التلقائية يرى فيها بعض مؤثرات البيئة الزراعية ، وكذلك نلمح مناخ البيئات المحيطة بقريته من حيث تواجد عدة قبائل بدوية تجاورهم ، مثل قبيلة العيايدة ، فراح يرسم أفراحهم وعاداتهم فى لوحاته الفنية •

فى منتصف أكتوبر عام ١٩٨٧ أقام « رمضان سويلم » معرضه الثانى فى قاعة الدكتور رجب على كورنيش النيل ، وتوافد على المعرض أهالى قريته بالصف ، ورجال من السلك الدبلوماسى الاجنبى • ووسط رقصات الخيل عند الافتتاح، ووسط الزغاريد التى انطلقت مجلجلة من أفواه نساء قريته ، امتطى الفنان « رمضان سويلم » ابن الستين عاما جوادا ، لكى يقول لمدعويه انه ليس فى خريف العمر ، بل أمامه سنوات وسنوات للعطاء الفنى باذن الله ، وأنه كما يستطيع أن يرقص الخيل على أنغام المزمار ، فانه يستطيع كذلك أن يضبط الايقاع فى لوحاته الفنية التلقائية •

ومن وحى حبه للشعر ارتجل قائلا :

تم الصفا بالمحبين
واتجمعت كل الحبايب
صحافة ويا اذاعة
مصريين ويا أجانب
يا قهوجى صب بن
واسقى امرد وشايب

(أمرد = فتى)

ويعتقد الفنان « رمضان سويلم » انه لم يرسم بعد اللوحة التى يحس بها انها تشبعه فنيا ، فكل ما رسم ما زال به شيئا ناقصا ، ويتمنى أن يرسم لوحة عن عرس قطر الندى ورحلة زفافها الى خليفة بغداد •

وقد يختلف النقاد حول انتاج « رمضان سويلم » من حيث قيمته الفنية ، لكن الشىء الذى لا يختلف عليه أحد انه استطاع أن يدخل الفن الى دائرة اهتمام الفلاحين فى قريته •

of this folk instrument. *Mr. Intisar Abd el Fattah* has discussed the work of the German composer criticizing it that, despite of its precision, it did not reveal all the possibilities of the instrument which is always related to movement and dependent on improvisation. The researcher proves this through his personal experience with the folk musical instruments which be was using in his performances such as in the experimental theatre which he presented in Poland and in Egypt. Mr. Intisar Abd el Fattah has recorded by photoes the style and technique of playing on this musical folk instrument.

... *Mr. Mohammed Abd el Salam Ibrahim* presents his research about *"The Evil Eye and Charm ("ruqia") in folk belief"*. This belief forms an important aspect in Egyptian folklore. If the "evil eye" is one of the features that characterize some people, according to this folk belief, there are in turn people who have the ability to protect against the evil eye.

The means of protection from the evil eye have been known from a distant past as they were used by Izis to return to life her son Horus after he was stung by a scorpion. It was also known by the ancient Arabs. At the end, to enrich the study, the researcher presents a number of the texts used during the rituals performed against "the evil eye" aiming at avoiding its evil.

Next comes the article written by Mr. Yousri Abdel Ghani under the title "Sirat — epic — Antara al Absi between Reality and Folk literature" which presents the features of this historical and epical personality that played an impor tant role in Arabic folk culture and it acquired its historical and folk existance at the same time.

"The Library of Folklore" Mr. Abdel Aziz Rifat presents a review for the study of Dr. Mohsen Jassem el Mousawi about "1001 Nights in the English literary criticism in the years 1704-1910". This article presents the researches done about "1001 Night"or "Arabian Nights" in the critical and narrative studies for more than 2 centuries.

Next, the *"Folklore Magazine* Tour" includes, apart from the exhibitions and sessions that were held in Egypt, a covering of some of folk celebrations.

Thus, *Mr Samir Gaber* presents a detailed description of the celebrations of "al-mawlid al-nabawi" (The Birth Anniversary of Prophet Mohammed) and the festivities that accompany it in the town Mallawi in Minya Governorate. The writer has been observing this celebration for 3 years from 1985-1988. Following it is the report of *Mme Sawsan Amer,* the Egyptian artist, on her exploratory excursion to *Siwa Oasis*. She describes the weddings in Siwa and some other festivities connected with everyday life. Through this report she also adds some important information about folk dresses and ornaments. Next, *Mr. Ibrahim Hilmi* provides a description of the exhibition of the artist *el-Hag Ramadan Soueylam*. He also presents a report about his exhibition which was held in Goethe Institute in Cairo.

A review of the exhibition of the photographs of old Nubia organized by the photographer *Fathi Hussein* was reported on by *Mr. Gawdat Abd el Hamid Youssef*.

This exhibition was opened on 10 November 1987 in the Hall of the artist Mohammed Nagi in the Palace of Culture of anfushi in Alexandria. The report mentions also some studies that were made about old and new Nubia.

Prof. Hawwas begins this chapter with a scientific introduction explaining the subject of the study. Both authors have enriched the study with commentaries of great value that claryfy what is important for the Arabic reader.

In addition to these previously mentioned articles *the Magazine continues publishing some of the unpublished studies written by the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about the Egyptian folklore.*

This issue includes his research *"On cosmetics, ornaments and folk dresses".* It presents the principles of folk beauty and its characteristics according to folk. lore. Prof. Rushdi Saleh also indicates the names of tools and materials used for ornamentation as well as names and implications of some parts of folk dresses either what is used by women or by men.

In the same time, Prof. Rushdi Saleh pays attention to the influence of different historical periods and the various geographical environments as well as the realities of the social life on the form of the customs and manners that canduct the different ways of behaviour in everyday life.

In addition to this he presents examples of folk songs which explains the conception of beauty and charm in folk *imagination.*

After this pioneer study we have another valuable article by *Prof. Mahmud el Nabawi el-Shal,* the former undersecretary of State for the Ministry of Education, who analyzes *"The Chief motives in the structure of folk arts"* which form its esthetical values and characterize its patterns. Prof. Mahmud el-Shal aims also at acquainting us with the nature of these arts what increases our understanding and interest in them.

Next, there is the study of *Prof. Dr. Ismail Taha Nigm,* the Dean of the Faculty of Fine Arts in Alexandria about "The folk theme in the Biennale of alexandria". It reveals the interest of the artist in the elements of his folk heritage and in discovering its esthetical values and using them in modern works of art which have characteristic features of universal and contemporary art.

Prof. Dr. Ismail Taha Nigm with his poetical style and artistic intuition deals with the works of some of the artists who exhibited their works in the *Biennale of Alexandria, October* 1987 - *January* 1988. The article includes an analysis of the folk themes which were used by a number of artists who have taken part in this Biennale or the works which are inspired by the folk subjects. Dr. Ismail by his artistic, keen vision assures that these authentic roots are feeding the modern art.

The Magazine *presents then the analytical study about the embroidered decorative units on the folk dresses in Jordan. This is written by Prof. Khaled el-Hamza of al-Jarmuk University in Jordan.* It includes drawings and photographs of the shapes of these dresses and their decorative units of high esthetical quality. Next, there is an article of *Mr. Intisar Abd el Fattah about "The Darabukka" as a folk drum musical instrument of great possibitilies.* Therefore, he mentiones the kinds of this instrument, the ways of its production, the kinds of leather used in it, and the technique of playing as well as its role in the folk and traditional music.

He also presents the experiment of the German composed, *Fink,* who was fond

them by the grown-ups, or because folk tales are an essential need for them.

Mr. Abd el Tawab Youssef presents the various opinions concerning this problem. He discusses also the point of view of different specialists who are interested in this important field of transfering knowledge to children. He finally leaves the subject opened for discussion by other specialists concerned with the problems of childhood and folk tales.

The Magazine presents this problem for discussion and is ready to publish any study about this important subject of folk literature and children's culture.

With the art of singing in Upper Egypt and different ways of performing it during Upper-Egyptian nights, *Mr. Tawfiq Hanna, the well-known man of letters,* presents a collection of folk songs gathered by him when he was working as a headmaster in some schools in the Governorates of Suhag and Qena. He gives to his collection a title *"The Beautiful Upper-Egyptian Nights".* As a matter of fact Mr. Tawfik Hanna is considered a unique type for the lovers of folklore generally, and folk literature particularly. In the early period of his life he was interested in collectiong folktales, songs, "mawwals", proverbs etc. as well as other subjects belonging to Egyptian folklore.

The problem of being inspired by folklore is widely discussed by folklorists and artists as well. The phenomenon of being inspired by folklore and using it in artistic creation is as old as art itself. This provides a great importance to *Prof. Dr. Ahmed Etman's study on mythical and epical sources from which the Greek tragic poets drew out the subjects of their plays.* This study not only underlines the conception of folklore and its relation to art, but also emphasises some facts and information that an intelligent reader may deduct by himself after reading attentively the three lists that form the basis of this study.

In the first list Dr. Ahmed Etman presents the mythical or the epical sources accompanied by the plays that *Eischylos* drew from this source. In the second list the same thing is done with *Sophocles,* the third and last in devoted to *Euripides.* Dr. Etman begins each list with a brief introduction including some information, opinions and comparisons between the three great play-wrights.

In the study of *Mr. Adel Nada* entitled *"The Conception of Patience in Egyptian Folklore"* the writer puts the cultural and social factors which define the conception of patience. He also tries to analyze the sources of this conception in ancient Egyptian culture, connected with the conception of eternity. He considers that the *value "patience"* is an *active value which helps to overcome the problems and difficulties of life, as it helps also for social stability.* The writer supports his opinion by giving many examples from folk literature such as : proverbs, folk tales or "mawals" ("mawwal" considered to be one of the main types of Egyptian poems). The writer does not neglect even the names which are given to the new-born children, connected with the term "sabr" (patience). *He supports his study by field work material which helps him also to explain the role of this value in the society. ...*

After this article comes the translation of the second part of the book *"Morphologie du Conte" by Vladimir Propp, prepared by Prof. Abd el Hamid Hawwa in collaboration with Miss Suheir Fahmi.* This part deals with "Method and Material".

THIS ISSUE

This issue includes various studies about the folk heritage and the Egyplian and Arabic folklore together with field reseaorches on different kinds of Egyptian folk creation. Moreover, there are articles on using subjects of folk creation in contemporary artistic works.

This issue starts with a valuable study of Prof. Farouk Khourshid about «Iram That al-mad» ---- the city which has been mentioned along different periods of time and has acquired its special position in Arabic and Islamic heritage.

Prof. Farouk Khourshid presents the situation of this city with its historical and religious origins in the Arabic folk tradition. This city was considered in the Arabic imagination as a mixture of dream and fact. The city was established by Shaddad Ibn A'ad in a special type "and no other city was created like it in the world". This old stories were describing this unique city as a model and ideal city which was mentioned in the Holy Qoran and was described by a number of Arab, Muslim and other historians, among whom there are some believing of its existence and some other not.

Prof. Farouk Khourshid with his usual precision and encyclopaedia knowledge analized different scientific and historical conceptions of this utopian city "Iram That al I'mad". He searches in the books of old history for the information concerning this subject. Thus, his study provides a scientific addition to what the folklore contains of thoughts which are transfered in time about this "model and ideal city which has no similar in the world".

Beside this important study by Prof. Farouk Khourshid we have another deep study about *"Children and Folk Literature" by Mr. Abd el Tawab Youssef, who* is one of few specialists in the domain of *children' culture.* He raises, with his experienced vision, an important problem concerning the advantages of folk tales for children — whether children accept these tales because they are imposed on

A Quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
January, February, March, 1988.
Cairo

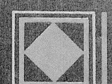
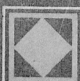
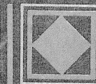
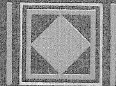


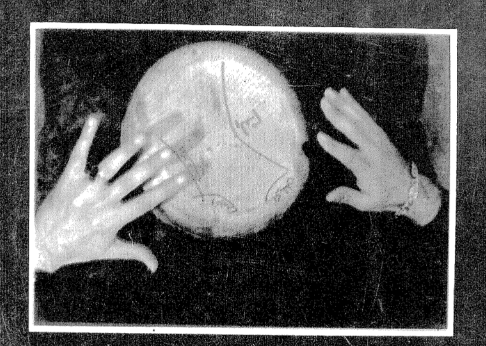


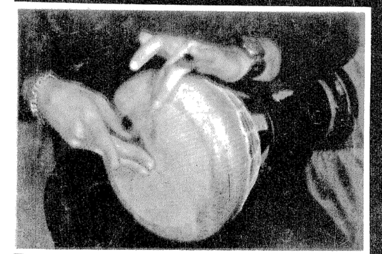
رقم الايداع ١٩٨٨/٦٢٨٣

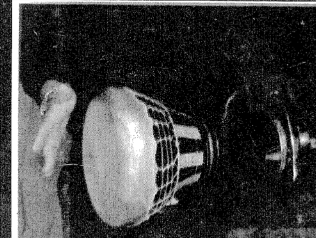
AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

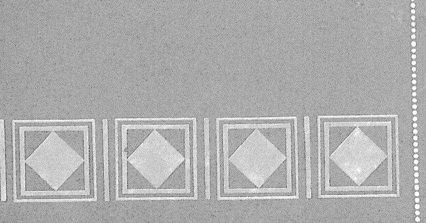
FOLK-LORE

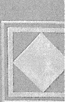












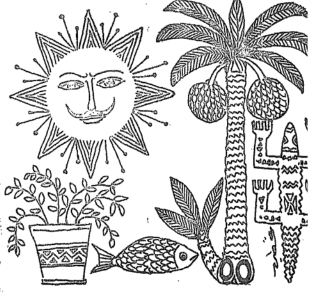
العدد ٢٣

إبريل — مايو — يونية

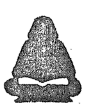
الثمن : ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثالث والعشرون

ابريل – مايو – يونية ١٩٨٨

فهرس

العدد ٢٣ : ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٨٨

صفحة

- الرسوم التوضيحية للفنان : محمد قطب

- المصورون :

  د. هانى جابر

  وائل نصار

  ناهد شاكر

  منى حسن نجم

- صورة الغلاف : الفنان شمندى توفيق متقال عازف الربابة وراوى السيرة

- ظهر الغلاف . زى من سيناء . تحضير الدقيق وطحنه فى البيت بأرمينيا

هذا العدد

يتناول هذا العدد مجموعة من الدراسات والمقالات التى تشتمل على مجالات متنوعة من الابداع الشعبى وبخاصة فى مجال المسرح ، حيث تستهل هذا العدد دراسة المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح عن المسرح الشعبى ، وهى ضمن سلسلة المحاضرات التى كان يلقيها على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب — جامعة الاسكندرية ، وفى هذه الدراسة يفرق الأستاذ رشدى صالح بين ما نسميه بالمسرح الشعبى وبين ما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية .

ويرى أن الفرق بينهما يشبه الى حد كبير الفرق بين الأغنية الدارجة والأغنية الفولكلورية ، فالمسرح الشعبى قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة فى علم كتابة المسرحية . فى حين أن التمثيلية الفولكلورية لا تتقيد بهذه الأصول ولأسباب موضوعية متعددة يولى **المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح** جل اهتمامه للتمثيلية الفولكلورية ، متعرضا بذلك لتمثيليات خيال الظل ، باعتبار أن هذا الفن قد انتشر فى أوسع رقعة معروفة من العالم القديم ، ومن ثم فقد حظى بأكبر قدر من اهتمام علماء الغرب والشرق، فضلا عن أنه أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل، وأكثر دلالة على التراث الشعبى فى المنطقة التى انتشر فيها ، ويتعرض **المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح** للتسميات التى أطلقت على هذا الفن فى بلدان متعددة ، ويرى أن هذه التسميات تدل على أنواع مختلفة لفن واحد هو فن التمثيل بالدمى أو العرائس .

ومن « المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الأدب المعاصر ، تأتى دراسة الباحث / كمال الدين حسين ، متتبعة هذه المقولات فى مسرحيات الشاعر الراحل / **نجيب سرور** ، باعتباره واحد ممن اهتموا بالتراث الشعبى وتمثلوه فى أعمالهم المسرحية ، والدراسة من هذه الزاوية تؤكد على المجال المشترك بين الابداع الخاص والابداع الشعبى .

كما يقدم لنا **الدكتور شوقى عبد القوى عثمان** دراسة حول السقائين ، تلك الطائفة التى اندثرت من واقع حياتنا المعاصرة ، متتبعا ذكر تلك الطائفة فى كتب الرحالة والمؤرخين ، ويرصد الدكتور شوقى عبد القوى ، من خلال أحاديث المؤرخين والرحالة ، أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد ، بالغة الأهمية ، كما أنها كانت تجلب ما تحتاجه القاهرة من المياه ليس من النيل فحسب ، بل أن جزءا منها كان يجلب من الآبار ، ويعلق **الدكتور شوقى** أهمية كبيرة على الأدوار التى قامت بها تلك الطائفة فى الحياة الاجتماعية .

وفى هذا العدد أيضا نلتقى مع دراسة **للدكتورة غراء مهنا « حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية »** ، هذا الموضوع الذى تنازعته نظريتان مهمتان فى الدراسات الفولكلورية ، تتعرض لهما الدكتورة غراء مهنا معلقة ومعقبة بما يوضح الكثير من الأمور الغامضة فى هذه القضية ، كما تقوم بدراسة مقارنة لحكايتين شعبيتين انتشرتا فى كل من مصر وفرنسا ، لتؤكد وجهة نظرها فى أن أصل الحكاية واحد وأن التفاصيل فقط هى التى تتغير ، ومع ذلك ستظل هذه القضية شغل الباحثين الشاغل ، والدراسات المقارنة ستظل ذلك الميدان الرحب الذى يمكن أن تفيد منه الدراسات الفولكلورية أكبر الفائدة .

كما يقدم لنا أيضـــا **الأستاذ / أحمد آدم** ترجمة لواحدة من أشهر الحكايات الشـــعبية المأثورة فى الغرب « ذو اللحية الزرقاء » مسبوقة بدراسة موضوعية هادفة لـ « **يوناوبيتر أوبى** »، والحكاية فى الأصل قد دونها « **بيرو** » **فى كتابه « قصص أو حكايات من الزمن الماضى »** عـــام ١٦٩٧ ، وهى لا تحتوى على أى عنصر خـــارق باستثناء المفتاح السحرى ، الذى كان الدم يعاود الظهور عليه بعد غسله وتنظيفه ، ولذا فقـــد ارتبطت شخصية ذى اللحية الزرقاء بشخصيات قديمة مختلفة لعل أقربها اليه شخصية «كومور» فى قصة « سانت ترايفين » الحقيقية ·

يقدم لنا أيضا **الدكتور / مصـــطفى رجب** » حكاية أولها كدب وآخرهـــا كدب وهى حكاية شديدة الشيوع فى ريف مصر ولها أنمـــاط كثيرة وصيغ مختلفة ويرى الدكتور / مصـــطفى رجب أن هذا النوع من الحكايات لا يتضمـــــن أى هدف تربوى ، وانما هدفه ترفيهى فقط ، الأمر الذى يجعله يعتقد أن هذا النوع من القصص صـــورة مقبولة من صـــور أدب العبث أو أدب اللامعقول الذى عرفته الآداب الفصحى ·

وفى هذا العدد أيضا يقدم لنا الأســـتاذ **أحمد صليحة** ترجمة لمقالة بعنـوان « **أمثـــال شعبية من مصر القديمة** » ، **لعالم الآثار البريطانى باتيسكومب جن** ، أســـتاذ المصريات بجامعـــة أكسفورد ، والذى عمل لفترة أمينـــا للمتحف المصرى بالقاهرة ·

وينطلق المترجم ــ فى مقدمته القصيرة ــ من مسلمة لغوية معروفة تقول بانفصام لغة الكتابة الأدبية عن لغة الحـديث اليومى فى اللغـــات المختلفة ، ومن ثم كان من اليسير على عـــالم المصريات تمييز الأمثال عن غيرها من عبـــارات النصوص التى اختارهـــا مثل نصوص قصـــة « الفلاح الفصـــيح » ، وكذلك نصائح الوزير بتاح حتب لابنه ، والتى يلقنه فيها فن الحـكم والحياة ، ومن ثم يرجح المترجم أن الأمثال التى استخرجها « جن » ربما تعود لفترة أســـبق من عصر النص المكتوب ، لأن المثل بطبيعة منشئه عامى اللغة كونه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية كما يحتاج الى بعض الوقت حتى ينتشر ويعم تداوله ·

وتأتى دراســـة **الفنـان الكبير الأســتاذ / عبد السلام الشريف عميـــد معهد النقد الفنى الأسبق عن الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن ،** أحد أبنـــــاء زاوية سلطان بمحافظة المنيـــا ، لتكشف لنا عن ثراء مصر بالمبدعين من أبنائهـــا المرتبطين بواقع البيئة التى يعيشون فيها ·

وعلى صعيد آخر يواصل **الأستاذ / صفوت كمال** جهوده العلميـــة البـــارزة فى مجال جمع المأثورات الشعبية جمعا علميا دقيقا ، فيقـــدم لنا استبيانا يهدف الى استقصاء المعلومات الوافية والبيانات الدقيقة عن صـــناعة الفخار ، حيث تتوقف سلامة الأبحاث العلمية فى هذا المجال، والمجالات المماثلة ، على دقة المعلومات والبيانات المجموعة ميدانيـــا ، ومن واقع المســـئولية العلمية يعتبر **الأستاذ / صفوت كمال** الاستبيان الذى يقدمه مجـرد خطة أو نموذج لاستقصـــاء أكبر قدر من المعلومات عن مادة البحث ، اذ قد يصادف الجامع الميدانى ، أثناء عمله ، جوانب هامة ونادرة لم تخطر على ذهنه من قبل ، أو لم يتناولها هذا الاستبيان ·

وعن الفولكلور وفن الخزف المصرى الحديث نلتقى مع **الدكتور / هانى جابر** ، حيث يناقش قضية من أهم القضايا التى تطرحها الســـاحة الفنية والثقافية حول مفهوم المعاصرة واشكالية التواصل « الفولكلور ومشكلة الخزف المصـــرى الحديث » ، وذلك بصدد البحث عن صيغـــة مصرية للبناء الفنى شكلا وموضـــوعا ، ويتناول **الدكتور / هانى جابر** هذه القضية من خـــلال المعروضات الخزفية لمعرض « الخزف المصـــرى المعاصر » ·

وعن الرقـص الشـــعبى تأتى دراســـــة **الأستاذ / سمير جابر** موضحة للاتجاهـــات الرئيسية العلمية فى دراسة هذا الفرع من فروع علم الفولكلور ويهتم الباحث ــ فى دراسته ــ اهتماما خاصا بما أسماه « العنصر الأساس » فى الرقص الشعبى ، حيث يفرد لهذا العنصر حيزا كبيرا ليقدم لنا دراسة ميدانية عن « غناء

الرقص عند عرب الغرب وعرب الشرق » ، والدراسة مدعمة بتدوينات دقيقة لحركات الراقصين والمؤدين بمختلف تتابعاتها ، وكذلك أهم الوحدات الحركية التى تميز رقصة ما عن رقصة أخرى ، حيث تعتبر هذه الوحدات هى العامل المحدد للرقصة ، كونها أقل تغيرا ، وأكثر ثباتا من الصفات التركيبية الأخرى •

يلى هذا دراسة **الأستاذ / ابراهيم حلمى** عن « **سيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى**» وفيها يناقش فكرةالخلود من خلال هذهالشخصية الفذة الفريدة ، ومدى رسوخها فى المعتقدات الشعبية ، متعرضا لألقاب سيدنا الخضر فىكتب التراث ، وخصائصه ، وقدراته ، وكراماته وغير ذلك من الصفات التى تميزه •

وفى مجال مكتبة الفنون الشعبية يقدم **الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم** عرضا وافيا لكتاب » معاناة وارث » **للأستاذ أحمد محمد عبد الرحيم** الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب الأستاذ **الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس** بمقدمة تؤكد على أهميته ، وتحدد معالمه ، وتضعه فى موضعه المناسب بين الاستلهام من ناحية ،وتقديم التراث الشعبى للجماهير من ناحية ثانية واذا كان الكتاب يتضمن آراء مؤلفه كباحث فى المأثورات الشعبية ، فان العرض الذى يقدمه الأستاذ / عدلى ابراهيم يتضمن تعليقا على هذه الآراء ، وتحليلا أمينا لها وتعريفا دقيقا بالكتاب وصاحبه •

أيضا يقدم **الأستاذ / عـلاء الدين وحيد** عرضا وتحليلا آخر لكتاب « عالم الأدب الشعبى العجيب « **للأستاذ / فاروق خورشيد** أحد رواد الكتابة عن الأدب الشعبى ، وقد صدر هذا الكتاب عن سلسلة « كتاب الهلال » متضمنا موضوعات عديدة يقسمها **الأستاذ / علاء الدين وحيد** الى ثلاثة مجالات فضلا عن المقدمة الضافية التى تعنون غلافه ، مع خلاف بسيط •• ويذهب **الأستاذ / علاء الدين وحيد** الى أن موضوعات الكتاب وان كان لا ينتظمها اتجاه واحد ، ولا قضية بعينها ، الا أنه يجسد عالما شديد الحيوية ، يقف فيه المتلقى على أثمن ما فى تكوين الانسان العربى ، وبالذات ايجابياته وقيمه •

وتحفل جولة الفنون الشعبية ، فى هذا العدد بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ / **قطب عبد العزيز بسيونى** ، عرضا لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها **الباحث صلاح حسين دراوى** الى كلية الآداب جامعة القاهرة تحت اشراف **الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس** ، والرسالة بعنوان (الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر) ، وهى تتعرض لقضية الحيوان فى الشعر البدوى من زوايا متعددة لا نراها فى الشعر الفصيح •

كما يقدم لنا **الأستاذ / طلعت شاهين** رسالة مدريد عن « أول معرض للفنون الشعبية المصرية فى أسبانيا » ، والذى أقيم بصالة المعارض فى قلب العاصمة الاسبانية ، وقد ضم كافة أشكال الفنون الشعبية وافتتحه **السيد ميجيل بوير ، رئيس بنك اكستريور دى اسبانيا بحضور السيد الأستاذ / محمود أبو النصر سفير مصر، فى أسبانيا والأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى المستشار الثقافى المصرى بأسبانيا ، والمستشرق الأسبانى الكبير أميليو جارثيا جوميث** ، وعدد كبير من أهم الشخصيات الثقافية الأسبانية ورجال السلك السياسى العربى بمدريد ، وجمهور غفير من الزائرين •

كما تتضمن الجولة عرضا للتيمة الشعبية فى أعمال بعض الفنانين التشكيليين الذين اشتركوا فى معرض الفن الحديث تقدمه **السيدة منى نجم** •

وأيضا يقدم لنا الأستاذ / اسماعيل عبد الحفيظ وقائع مهرجان جذور نوبية الثانى للفنون التشكيلية والتراث النوبى ، والذى أقيم بقصر الثقافة الجماهيرية بمدينة السويس فى الفترة من ٢٧ يناير الى ٥ فبراير ١٩٨٨ م وقد قام على أمر تنظيم هذا المهرجان أسرة الجذور النوبية ـ على عادتها كل عام ـ بمناسبة عيد أسوان القومى تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين شنن محافظ **السويس** ، وقد تضمن المهرجان معرضا للفنون التشكيلية والحرف البيئية ، ومعرضا لمنتجات **أسوان ، علاوة على عروض**

غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبى النـوبى الأصيل .

كما يقدم لنا الأستاذ / عبد الحميد حواس وقائع الندوة العلمية عن « علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى » والتى انتظمها – الى جوار العديد من الأنشطة الأخرى – المهرجان الوطنى للتراث والثقافة ، الذى أقيم بالجنادرية – الرياض فى الفترة من آخر مارس وحتى منتصف ابريـل ١٩٨٨ م ، ويورد الأستاذ / عبد الحميد حواس ملاحظاته العلمية الثاقبة على هذه الندوة ، كما لا يفوته أن يورد التوصيات التى انهت بهـا الندوة أعمالها فى جلستها الختامية .

كما يقدم لنا **الأستاذ / العربى الزوابى** من تونس الشقيقة ، وقائع المهرجان الدولى الرابع عشر للفنون الشعبية الذى أقيم بمدينة قرطاج فى الفترة من ٢٥ يوليو حتى أول أغسطس ١٩٨٧ م ، والذى انعقدت فى اطاره ندوةعلمية حول « تواصل الفنون الشعبية باعتبارهـا وسيلة للحفاظ على الهوية الثقافية » ، وقـد توصل المشاركون فى هذه الندوة الى المصادقة على توصية تدعو الى توظيف الأغانى الشعبيةفى تعليم الموسيقى العربية والمقامات العربية بصفه خاصة ، وذلك بناء على دراسة تقدم بها للندوة الموسيقار المصرى الدكتور نبيل شوره .

كما يقدم لنا **الأستاذ / ابراهيم حلمى** وصفا للحياة الشعبية الأرمينية فى معرض الفنـان ابراهام كوركينيان ، الذى أقيم بالمركز الثقافى الأسبانى بالقاهرة فى الفترة ما بين ١٠ : ١٨ مارس ١٩٨٨ م ، وذلك من خلال لوحات هـذا الفنان التى تنبض بمفردات الحياة الشـعبية اليومية فى أرمينيا ، والتى رسمها خلال اقامته بمصر (١٩٧٥ – ١٩٨٦) واقتناها الراحـل **جورج ميكائيليان** ، وقد جاء العرض احياء لذكرى مقتنى هذه المعروضات وتخليدا لفن ابراهـام **كوركينيان** الفنان الشعبى الأرمنى .

المحـرر

- **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٦٠٠ر١ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٥٦٠ر٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ر١ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

- **المراسـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القـاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



المسرح الشعبى

أحمد رشدى صالح

نتناول فى حديثنا هذه المرة فنون التمثيل الشعبية ٠ ونبدأ بسؤال يلح فعلا على الأذهان ، ما هو الفرق بين ما نسميه الآن بالمسرح الشعبى وما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية ؟

الفرق بين المسرح الشعبى والتمثيلية الفولكلورية يشبه الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفولكلورية ٠ فالمسرح الشعبى هو وسيلة من وسائل العرض الجماهيرى الذى قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة فى علم كتابة المسرحية ، فاذا قدر لهذه المسرحية الذيوع والانتشار أصبحت مسرحية شعبية رائجة ذائعة ، يتكرر عرضها عشرات وربما مئات المرات ٠ ومثال ذلك مسرحيات الريحانى ومدرسة المشاغبين ... الخ ٠

أما التمثيلية الفولكلورية فعمل فنى مختلف من الألف الى الياء ٠

انها لا تتقيد بالأصول العلمية المستقرة فى علوم الدراما ، بل هى تلقائية أو تكاد أن تكون تلقائية ، مجهولة المؤلف ، أو منسوبة الى مؤلف لسنا واثقين من انه صاحبها ٠

وأما أماكن عرضها فمتنوعة جدا ، بعضها يقدم فى المقاهى أو الأفراح أو السامر أو فى أى مكان يصلح للعرض ٠

(★) توالى المجلة فى هذا العدد وما يليه من أعداد نشر بعض الدراسات التى سبق أن أعدها المرحوم الاستاذ أحمد رشدى صالح ومنها ما ألقاه كمحاضرات على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب ــ جامعة الاسكندرية خلال ١٩٥٧ ٠

وللتمثيلية الفولكلورية نفس وظائف الفنون الفولكلورية فقد تكون وظيفتها التسرية الخالصة أو التوجيه الأخلاقى ، أو لعلها تحمل اشارات اسطورية واعتقادية من صميم التراث الفولكلورى ٠

ويقال فى أكثر المراجع المكتوبة عن الدراما ان مصر والبلاد العربية لم تعرف فن التمثيل الا فى بدايات أو منتصف القرن التاسع عشر ٠

هذا الكلام ليس دقيقا بالمرة ــ فبلادنا العربية وكل بلاد الدنيا عرفت البدايات الأولى لفنون التمثيل منذ نشوء الحضارات القديمة ــ ولعل الرقص الدرامى كان هو البذرة الأولى لفنون المحاكاة والتمثيل كما يقول سير ويليام ريدجواى صاحب الدراسة الشهيرة عن الدراما عند الشعوب غير الأوربية ٠

ولعل أقدم أنواع التمثيل التى عرفها الشرق العربى ، هى التمثيل بالدمى والتمثيل بواسطة الممثلين ٠

ومثال من مصر يحدثنا عنه المؤرخ الاغريقى القديم **هيرودوت** الذى زار مصر قبل ميلاد المسيح انه شاهد مجموعة من الفتيات المصريات المشتركات فى بعض المواكب وهن يحملن عرائس ، يحركنها بواسطة الخيوط ، ويؤدين بها أدوارا تمثيلية ٠

أما عن أقدم أنواع التمثيل البشرى فتحدثنا أوراق البردى وغيرها من النقوش القديمة عن وجود نوعين من التمثيليات الفرعونية احدهما مسرحيات الأسرار أو المسرحيات المحجبة التى كان يؤديها داخل المعابد ــ وبعيدا عن الجمهور ــ فراعنة مصر وعائلاتهم والكهنة ٠ أما النوع الثانى فكان تمثيليات تقدم أمام الجمهور خارج المعابد ويؤديها ممثلون وراقصون محترفون ٠

أما بالنسبة للتاريخ الحديث فأهم أنواع التمثيليات الفولكلورية التى عاشت قرونا طويلة فى الشرق العربى ، أهمها بالقطع التمثيليات المرتجلة وخيال الظل والتمثيليات الايمائية Mimicry

وفى اعتقادنا ان تمثيليات خيال الظل هى التى نالت من اهتمام علماء الغرب والشرق أكبر قدر من الاهتمام ، والسبب ان هذا الفن ، أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل ، وأكثر دلالة على التراث الشعبى فى المنطقة الواسعة التى تشمل الشرقين الأوسط والأدنى ٠

فى اللغة العربية نجد كلمات « خيال الظل » «وطيف الخيال» وفى اللغات العالمية نجد كلمات « الظلال الصينية » باللغة الفرنسية Ombre chenises **ومسرح الخيال** «Shadow theatre» **فى اللغة الانجليزية ــ والقره قوز فى اللغة التركية ٠**

وهذه التسميات تدل على أنواع مختلفة من نفس الفن (أى التمثيل بالدمى [العرايس]) وقد تشير الى الموطن الأصلى لهذا الفن ٠

واختلفت آراء العلماء الذين درسوه فى الموطن الأصلى لخيال الظل ، مثل جورج يعقوب وبول كالا وليتمان وريتر ٠

بعضهم قال انه نشأ أول ما نشأ فى الهند ٠
وآخرون قالوا انه نشأ فى جنوب شرق آسيا ٠
وغيرهم قال انه نشأ فى الصين وجاوة وسومطرة ٠



أيا كان موطنه الأصلى فالواضح انه هاجر من هذه الأماكن الآسيوية ، الى البلاد العربية .

ولذلك فنحن نجد خريطة فن خيال الظل تشمل الهند والصين وشبه جزيرة الهند الصينية ثم ايران وتركيا والشام ومصر وتونس والجزائر .

ومعنى هذه الخريطة انها تشمل العديد من الثقافات العريقة فى قارتى آسيا وافريقيا .

ومنهما هاجر هذا الفن الى أوربا وجرى فى الاستعمال حتى وقتنا هذا .

ونبدأ بفن خيال الظل فى البلاد العربية وكيف كان الفنانون يقدمون تمثيلياتهم وسنأخذ مسرح خيال الظل فى مصر مثالا . فنجد انه عبارة عن عرض يجمع بين تحريك الدمى والتمثيل البشرى وانه قنطرة بين المسرح والسينما .

وكانت العادة ان يقام مسرح خيال الظل فوق منصة مرتفعة قليلا ، فى المقهى أو فى البيت أو فى أية ساحة ، وكان الفنانون أى المخايلون يعلقون أو يشدون قطعة - من القماش الرقيق الشفاف ويسلطون عليها من الخلف أضواء قوية - أضواء الشموع أو المصابيح الغازية ، ثم يركبون الشخوص (الشخصيات العرائسية) والتى كانت تلون بألوان زاهية ، وكان ارتفاع الشخصية العرائسية يتراوح بين ٣٠ سم و ٧٠ سم ، ويبدأ المخايلون فى تقديم التمثيلية أو الفصل التمثيلى - البابة وجمعها بابات .

وكانت تصنع الشخصيات العرائسية من جلود الحمير أو البقر فى الغالب . وكان يقصها المخايل لترمز الى أهم الشخصيات التى تلعب أدوار البطولة فى مختلف الفصول التمثيلية . وكان المخايل يثقب ثقوبا محددة فى مفاصل هذه الشخوص ليغرس فيها أسنان العصى ويحركها بها .

وكانت فرقة المخايلين تتألف من عدد يتراوح بين خمسة وستة فنانين أهمهم المقدم الذى يقدم البرنامج التمثيلى وهو رئيس فرقة المخايلين وهو الذى يتولى تحريك العرائس وقد يساعده صبى يتعلم المهنة وقد يشترك هو وصبيه فى تحريك العرايس والقاء الحوار والانشاد والغناء .

وكانت تصاحبهم فرقة موسيقية ، فى مصر مثلا كانت الفرقة الموسيقية تتألف من أربعة فنانين : اثنان يدقان على الدفوف وواحد ينفخ فى المزمار والرابع يدق على الطبلة البلدية أو الطبل الكبير حسب الأحوال .

وكان الجمهور يشاهد ظلالا تتحرك وكأنها أشخاص حقيقيون - لكن الجمهور لم يكن يرى فرقة المخايلين الجالسين وراء المسرح - أى فى الكواليس كما نقول الآن . وكان الجمهور يسمع الأغانى والموسيقى واذا تصورنا كم يثير تحريك الظلال وايحاء الأصوات والموسيقى غير المنظورة من خيال الجمهور ، لاستطعنا أن نعرف أسباب ذيوع هذا الفن بشكل ضخم جدا بين كافة الطبقات .

وكان جمهور خيال الظل فى الأغلبية الساحقة يتألف من الأطفال والفئات الشعبية ، لكن بعض الفرق الراقية كانت تقدم فصولها التمثيلية فى القصور وبين أيدى الأمراء والسلاطين .

وأشهر رؤساء فن خيال الظل فى مصر هو محمد بن دانيال الموصلى الذى عاش فى الفترة الواقعة بين ١٢٤٨ و ١٣١١ ميلادية .

كان ابن دانيال طبيب عيون أو كحالا يداوى أمراض العيون بالكحل وقد خالط أهل الأسواق وشرائح مختلفة من المجتمع المصرى فى زمانه وأنشأ أهم المسرحيات الظلية المروية بالشعر العربى أو الشعر العامى المتفاصح .

وكانت تمثيلياته كلها كوميديا هزلية جارحة للغاية شأنها فى ذلك شأن كل تمثيليات خيال الظل فى تركيا وايران والبلاد العربية ، بل العالم .

وهناك أكثر من سبب جعل ابن دانيال يتحول من صنعة طب العيون الى فن الخيال ، وأولها فى ظننا انه كان فنانا موهوبا فى سخرياته الجارحة وان موهبة الفن عنده - قد غلبت صنعة الطب وكحل العيون . وأما السبب الثانى فيقدمه هو بنفسه حين يقول انه جاء الى مصر أيام الظاهر بيبرس البندقدارى عام ٦٦٥ هـ فوجد ان أماكن الأنس دارسة أى مهجورة، وأرباب اللهو غير آنسة أى أن الفنانين الممثلين كانوا فى حالة كساد وانهم كانوا يائسين من لذة الحياة .

ومعنى هذا ان ابن دانيال لم يكن هو الذى أسس فن خيال الظل . كان هناك آخرون قد سبقوه الى انشاء فن خيال الظل المصرى المتميز عن فن الخيال الذى يقال ان قبائل التتار

والمغول قد حملوه معهم الى الشرق العربى حين اجتاحوا عاصمة الخلافة فى ذلك الوقت وهى بغداد .

يقول ابن دانيال فى مقدمة مسرحياته الثلاث المعروفة بطيف الخيال أو خيال الظل .

« صنفت لك من بابات المجون (أى الهزل) والأدب العالى لا الدون ، ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوصه وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع رأيت بديع المثال يفوق فى الحقيقة ذلك الخيال فاذا دعيت الى مجلس السرور فأخرج طيف الخيال من القور واستبد بالنشيد وغن فى راست بهذا القصيد » .

فى كلام ابن دانيال ارشادات مسرحية واضحة ، أولها : ان المسرحية أو البابة عبارة عن فصل تمثيلى قصير يؤلفه المخايل اذا كان مبدعا أو يردده اذا كان قد تلقاه وحفظه عن معلميه .. وكان المخايل ومساعدوه ، يقلدون الأصوات الرجالية والنسائية والحيوانية ، ومن ارشاداته المسرحية ان تبدأ العرض بالقاء نشيد من مقام الراست .

وكان عرض البابات المنسوبة الى ابن دانيال يستغرق بين ثلاثة ليال وأربعة .

وكان النشيد الافتتاحى عبارة عن أغنية أو اهزوجة يتكرر فيها حمد الله تعالى والصلاة على نبيه ، والابتهال الى عدالة الحاكمين ، ثم تأتى بعد النشيد بعض المشاهد التمهيدية التى تقدم أهم شخصيات الفصل التمثيلى المزمع تقديمه فى التمثيلية الظلية .

وأول تمثيلياته هى « **طيف الخيال** » — وبطلها رجل عجوز اسمه أبو الوصال . والاسم يدل على ان هذا العجوز يبحث عن الانبساط والسعادة ، وتدور أحداث التمثيلية حول رغبته فى الزواج من فتاة جميلة ، وتقوم الخاطبة بدورها ، ولكن أبو الوصال كان فقيرا ، وبالرغم من ذلك كان باحثا عن الجمال ، وفى ليلة الزفاف يرفع أبو الوصال الخمار عن وجه عروسته فيجدها دميمة قبيحة ، أنفها يشبه تلا شامخا ، وشفتاها مثل شفاه الجمال ، وشعرها أكرت مجعد .. ويجد أبو الوصال انه وقع فى مطب فماذا يصنع ؟ يسخر من نفسه ومن الخاطبة والزوجة القبيحة ويتوعد الجميع بالعقاب الشديد ثم يثوب الى رشده ويعرف انه هو المذنب ، ولذلك يجب عليه ان يكفر عن خطاياه السابقه .. فيقرر القيام بالحج وزيارة الأماكن المقدسة وتنتهى التمثيلية الجارحه ، نهاية سعيدة ترضى الجمهور .

والتمثيلية الثانية هى تمثيلية «غريب وعجيب» وغريب شخصية رجل محتال مكار خبيث ، لكنه يدمن القيام بالرحلات وينسب الى ساسان أى انه كان فقيرا من أهل الكدية .

وعجيب شخصية محتالة نصابة لكنها من طراز آخر — لأنه يتظاهر بالتقوى فى حين انه يسلك سلوكا كله عيوب .

واختار ابن دانيال شخصيات المحتالين هؤلاء ليسخر ويضحك ويهزأ من عدد من الشخصيات الأخرى التى التقط عيوبها الخلقية أو الجسمية من معايشته للسوق .

وعدد شخصيات هذه المسرحية ٢٧ شخصية ومنهم الساحر الذى يصطاد الثعابين وطبيب العيون ، وقارىء الطالع أو المنجم ، وتاجر الأحجبة ، وصبى مصاب بالصرع وامرأة تشتغل بفصد الدم وهذه المرأة تستعرض مهارتها ، وتلعب بكل أدواتها الطبية ، ومنهم اثنان من المهرجين ، أحدهما يؤدى مهارات جسمية خارقة ، أكروبات والآخر يشبه المنولوجست .

ومنهم كذلك مروض الحيوانات ، والحيوانات ذاتها ، ومروض الأسود وأبو القطط الذى يزعم انه يصلح ما أفسده الزمن بترقيص القطط ، ومنهم شخصية هزلية اسمها أستاذ ترقيص الكلاب ومنهم بالع النار ، والقرداتى والراقص بالخيل .

ومن أظرفهم شخصية البلياتشو الذى اسمه ناتو ..

وهناك مثالا للمنولوجات التى كان يلقيها البلياتشو .

يقول ذلك المنولوج المشهور :

ناتو ناتو ناتو يا ناتو
غزلان السودان غيره ما فاتو
ناتو يا ناتو
دعنا نهزر ، يا مهزار عنبر
فى كبدى هاتو
ناتو يا ناتو
لولا ذى الا مزار ، ما أصبح مختار
يهوى ستاتو
ناتو يا ناتو

سمرا المحبوبه ، حمرا مثل الطوبه
من وادى النوبه يا ماذا فاتوا
ناتو يا ناتو .. الخ .

والمسرحية الثالثة المنسوبة الى ابن دانيال اسمها المتيم (وقد ترجمت الى الانجليزية بعنوان [المريض بالحب] وهى تعالج الحب وتمجد الحرب فالمتيم - اى البطل - يريد ان يلفت نظر حبيبته الى جسارته وشجاعته فماذا يصنع ؟ يدخل مع غريمه فى عدد من المصارعات ؟ لكنه لا يصارع غريمه بنفسه وانما يشتبك معه فى عراك الديكة ، ونطاح الخراف ، وأثناء ذلك يدور الحوار اللاذع وتلقى الأغنيات وتستدرج هذه المصارعات جمهورا كبيرا تظهر بينه شخصيات مطرب سمين صوته قبيح .. ورجل لا يفيق .. يهذى بالكلام .. وشاب أصفر اللون ضعيف البنية .. وشخصيته فريدة عملها الوحيد هو فض المعارك التى تدور بين الناس ثم شخصية ملاك الموت الذى يتولى قبض روح المتيم .. وينهى التمثيلية نهاية مريحة للجمهور لأن المتيم عاشق من نوع ردىء والجمهور الذى يجتمع حوله من قاع المجتمع وصعاليكه .. فاذا اختفى المتيم شعر الجمهور انه نال جزاءه العادل .

عاش ابن دانيال فى القرن الثالث عشر الميلادى وكتب تمثيلياته فى عصر الظاهر بيبرس كما قلنا ، لكن هناك تمثيليات أخرى جاءت بعد ابن دانيال ولم تكن هزلية كلها .

فكان هناك تمثيلية منارة الاسكندريه أو لعب المنار أو حرب العجم التى تحمل اشارات كثيرة الى الحروب الصليبية الممتدة بعد حياة ابن دانيال .

وسموها بلعب المنار لأن حوادثها تقع فى الاسكندرية وقرب منارة مينائها أما موضوعها فبسيط جدا ، يبدأ بأن يلقى الحاذق المكلف بحراسة الميناء وصفا للميناء . ويتحدث عن معدات الحرب والقتال .. ثم ترسو سفينة عليها بحار مسلم قادم من المغرب فيروى هذا البحار ما رآه من استعدادات معادية موجودة فى الموانى التى مر بها .

ويغنى البحار نشيدا حماسيا يلهب به مشاعر الجمهور وبعض مقاطع هذا النشيد تقول :

يا مقدم فيق
اجمع العسكر بتاعك وانصروا دين المجد
انتبه راجل وقال لى
انت من انهى قبيله
قلت له تاجر معايا
عشرميت قنطار قليله
ونا فى زى راهب
لاجل ما اخلص بحيله
وانظروا قدام عماره
للجهاد انه مقود
اجمع العسكر بتاعك
وارسل الاوراق وانا اسمع
للمداين يحضروا لو
من أرض قبرص والجزاير
كلها تنصاع لقوله
وارسلو مكتوب لرودس
والنصارى الكل جولو
والمراكب استعدت
للقتال بألفين مجند
اجمع العسكر بتاعك

وشخصية الحاذق ترمز الى قائد المجاهدين المدافعين عن ميناء الاسكندرية أما شخصية قائد المعتدين فاسمه أبو القطط .. وتعنى الماكر الخبيث الذى له سبعة أرواح .

ونحن نعطى خيال الظل كل هذه الأهمية لأكثر من سبب : لأن هذا الفن انتشر فى أوسع رقعة معروفة من العالم القديم فكان مستخدما فى الصين وأندونيسيا وسومطرة ، والهند الصينية والهند والشام وتركيا ومصر وشمال أفريقيا واليونان وايطاليا بل وصل الى فرنسا وانجلترا .

أى انه شمل مواطن التمثيل البشرى والتمثيل العرائسى فى عشرات من أقدم مواطن الحضارات القديمة والحديثة .

واستمر هذا الفن ذائعا فى الاستعمال فى هذه المناطق ونقدر عمره فى البلاد العربية وحدها بأكثر من ثمانى مائة سنة وهى تلك الفترة السابقة على القرنين الثانى عشر والثالث عشر والتى تشمل مرحلة نضج هذا الفن على يد محمد ابن دانيال الموصلى ثم تستمر بعد ذلك الى أوائل القرن العشرين .

وفى بعض بلاد آسيا وأوربا تطول هذه الفترة الى حوالى الألف سنة أى انها تحتل نصف التاريخ البشرى المعلوم لنا تقريبا .

والسؤال الآن هو ما هى أنواع فن تحريك العرائس فى كل هذه المناطق آسيوية أو عربية أو أوربية ؟

هناك تحريك العرايس بالخيوط وهو أقدم أنواع اللعب أو التمثيل البدائى وهناك التمثيل بالعرائس عن طريق تحريكها بالأصابع من الداخل أى طريقة الجونتى .

وهناك طريقة التمثيل بتحريك العرايس بالعصى .

وتحريك العرايس بالخيوط أكثر هذه الفنون تطورا والذى أصبح يعرف الآن الماريونيت — أى مسرح العرايس — الذى يتضخم فيه حجم العروس ، وتستخدم الديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية والديكور تماما — كما يحدث فى المسرح البشرى الحديث .

وعلى خشبة مسرح العرائس الماريونيت تظهر العرائس أما اللاعبون فيكونون فى أعلا الكواليس .

وكلمة خيال الظل منسوبة الى ابن دانيال وقد ترجمت ترجمة حرفية الى اللغات الأوربية ، لكن هذا الفن اتخذ أسماء مختلفة فى عدد من الدول . وفن خيال الظل العربى والمصرى يقابله فى فرنسا Polichinelle وفى ايطاليا Policinelle وفى المانيا Kasperle وفى انجلترا Punch وفى تركيا وسوريا ولبنان وفلسطين وتونس والجزائر والمغرب يقابل خيال الظل المصرى فن القره جوز .

والقره جوز كلمة تركية وقد قلنا ان قره معناها الميدان . وان قره جوز تعنى الميدان الكبير أو ذو العين السوداء وذاع هذا الاسم فى الشام وشمال افريقيا العربى بسبب التأثير التركى فى هذه المناطق .

والقره جوز التركى مختلف عن القره جوز المصرى ، فالقره جوز التركى هو فن خيال الظل والقره جوز المصرى هو فن آخر لم يزل موجودا حتى الآن وهو التمثيل بتحريك عرائس صغيرة بالجلون — الجونتى — والعرائس قليلة العدد — شخصيتان على الأكثر — رجل وامرأة ، أو امرأة ورجل بوليس ، أو زوج وحماة الخ وأبرز من لعب الأراجوز المصرى فى السنوات الأخيرة هو الفنان شكوكو .

يقال ان القره جوز المصرى — تحريف لكلمة قراقوش ، ونحن نعرف أن بهاء الدين قراقوش كان الساعد الأيمن لصلاح الدين الأيوبى ، وكان وزيرا مصلحا ، لكنه كان حازما جدا ، وقد شاء حظه ، ان يتناوله الفنان المصرى بالسخرية فى فنين الأول هو التمثيل بالدمى والثانى هو الصاق نوادر مضحكة جدا كتبها ابن مماتى بعنوان : « الفاشوش فى حكم قراقوش » وقد شوهت هذه النوادر صورة « قراقوش » الحقيقية وجعلته مسخرة بدلا من ان تعطيه حقه كوزير مصلح حازم أمسك بزمام الأمور فى فترة حرجة من تاريخ مصر وبنى سور القاهرة .

ونعتقد انه من الأفضل ان نلقى نظرة على فن خيال الظل خارج مصر ، ونبدأ بفن القره جوز التركى . ونسأل هل هو أقدم تاريخا من فن خيال الظل المصرى ؟

هناك رأيان متعارضان احدهما يقول ان الأتراك ، تأثروا بفن تحريك العرائس الذى كان موجودا فى الدولة الرومانية البيزنطية وبذلك فقد كانوا أسبق من المصريين الى استخدام هذا الفن ، والرأى الثانى يقول انهم لم يعرفوا هذا الفن قبل الفتح العثمانى لمصر ، والدليل على ذلك ان السلطان سليم حين شاهد عرضا لخيال الظل المصرى أعجب به ، فأخذ مجموعة الفنانين المخايلين ضمن الستماية صانع وفنان مصرى الذين سافروا معه الى استانبول ، هناك أدخل المخايلون المصريون هذا الفن فى تركيا ، أو أقام بعضهم فى تركيا وعاد بعضهم الى مصر بعد ثلاث سنوات .

والمؤثرات الرئيسية فى القره جوز التركى هى فى ظننا ثلاثة مؤثرات رئيسية :

أولا : انه تأثر بفن المداحين (الحكائين) الذى كانوا يلقون القصص بالسرد على سامعيهم ، ثم يدخلون فيها مشاهد من التقليد ، أى المحاكاة تقليد الأصوات البشرية وهى تشتبك فى الحوار أو تقليد أصوات الحيوانات .

ثانيا : تأثر القره جوز التركى أيضا بالتمثيل المرتجل الذى يسمى Orta oyunu وهو فن كان ذائعا فى الدولة الرومانية الشرقية .

ثالثا : تأثر القره جوز التركى ، بالخيال المصرى والعربى فضلا عن التمثيل بالدمى الايطالى .

ومن حظ هذا الفن ، ان عدد من تمثيليـــات القره جوز التركى وجد من يدونه ثم يطبعه سواء كانوا من رؤساء الفرق التمثيلية أو من غيرها أو من المستشرقين ولعل العالم الألمانى Ritter أن يكون أشهر من جمعدروس نصوص القره جوز التركى ٠

وأهم الفروق بين تمثيليات ابن دانيـال مثلا وتمثيليات القره جوز التركى ان تمثيليات ابن دانيال مكتملة ناضجة ، لها حبكة ، وهذا واضح فى « المتيم » و «عجيب وغريب» و «طيف الخيال»٠ أما تمثيليات القره جوز التركى فكانت تعتمد على مجموعة من الموضوعات المرتجلة التى يتصرف فيها المخايلون حسب الظروف مثل موضوع البحث عن عمل للقراقوز ، أو موضوع صعلكة القراقوز ، أو وقوعه فى مآزق مضحكة ٠٠ الخ ٠

لكن الصفة المشتركة بين الخيال المصرى والقره جوز التركى انهما من أعنف فنون المهزلة

وان امتاز القره جوز التركى باســــتخدام الضرب كوسيلة للاضحاك ٠

وأهم الشخصيات فى القره جوز التركى هى Hagivad (الذى يترجم أحيانا الى الحاج عوض) والقراقوز وشخصيات المحاربين والمرابين والحراس والحطابين والصــعاليك والمصــارعين والبحارة وشخصية العيوق وشخصية اللص الظريف ، والأخنف والاكروبات ونساء الحرملك ٠

ثم هناك شخصيات الأقليات مثل الانكشارية والأغوات وأهل البوسـنة والزنـج واليـونانيين والفلاحين ٠

قلنا ان أهم شخصيات القره جوز التركى هما حاجى واد والقراقوز ، أما ملامحهما فهى ان حاجى واد هو شخصية المتفاصح الذى يوقعه القراقوز فى مآزق مضحكة ـ مثلا يحاول الحاج واد ان يعلم القراقوز ألعابا معينة ، فيؤديها القراقوز بطريقة هزلية تثير عاصفة من الضحك أو يحاول حاجى واد ان ينتشـــل القراقوز من الكســل فيأتى القراقوز بحركات مثيرة هزلية ٠٠ الخ ٠

وأهم بصـمات خيـال الظل المصرى على فن القراقوز التركى ، أهمها انهـم هذبوه كثيرا ، وأدخلوا فيه شخصية المقدم وشخصية الرخم ـ بل يقال ان كلمة الأراجوز لم تكن معروفة فى فن



التمثيل بالعرائس التركيـــة قبـل أن يذهب المخايلون أى المصريون الى استانبول ويضيفوا الى الحاج واد شخصية القراقوز ٠

ثم ننتقل من فن التمثيل بالعرائس التركى الى الشام ونجد ان أكثر الذين درسوا فن خيال الظل العربى يتفقون على ان ســوريا تأتى بعد مصر لتكون الدولة العربية التى أمدتنا حتى الآن بأكبر قدر ممكن من المسرحيات الظلية التى وصـلت الينا ٠

وأهم الأماكن التى شهدت مسرح خيال الظل السورى هى دمشق وبيروت وحلب وحيفا ويافا والقدس ، أى سوريا وفلسطين ٠

والتأثير الأكبر على فن الخيـال السـورى هو التأثير التركى أولا ثم التأثير المصرى ثانيـــا ، واستمر هذا الفن بسوريا ثمانمائة سنة أو أقل قليلا والمعروف أن هذا الفن كان ذائعا جدا فى القرن التاسع عشر فى المدن التى أشرنا اليها ٠ ولم يكن اسمه خيال الظل بل كان اسمه القره جوز أى الاسم التركى ٠

وأهم شخصيات القره جوز الشامى « حاجى واد » الذى حوروه فأصبح اسمه آى واز Aiw, z

وأشهر التمثيليات الظلية السورية تمثيلية القراقوز وايواز وزوجتيهما القاسيتين ، وهى عبارة عن مشاهد غير متكاملة ، وليس فيها حبكة تشبه حبكة طيف الخيال ، ويعتمد الاضحاك فيها على المبالغات فى آداء الحركة بواسطة العرائس .

وهناك تمثيلية « الشحاذين » وخلاصتها ان « آى واز » يلاحظ ان أهل المدينة مستاءون من كسل الأراجوز فينصحه بأن يتعلم أية حرفة ، ولتكن هذه الحرفة هى الشحاذة ، ويبدأ الأراجوز فى ممارسة التسول أو الكدية بشكل هزلى لدرجة انه يمد يده متسولا الى زوجته ، بعد ان تسول من شتى أنواع سكان المدينة .

وهناك تمثيليات ظلية شامية أخرى شهيرة مثل تمثيلية « الطبيب الأجنبى » . وخلاصتها ان الأراجوز يصاب بمرض مؤلم فتنصحه زوجته بأن يعرض نفسه على طبيب أفرنجى حضر حديثا الى المدينة ، ويذهب الأراجوز وزوجته الى الطبيب ، لكن المفارقة المثيرة للضحك ان الأراجوز وزوجته يتكلمان بلغة لا يفهمها الطبيب كما ان الطبيب يستخدم لغة لا يفهمها الأراجوز ، وتنتهى مشاهد سوء الفهم بأن يتبادل الجميع الضرب .

وهناك تمثيلية شهيرة ثالثة هى الحمام . وتتلخص فى أن « آى واز » والأراجوز يريدان أن يذهبا الى احدى الحمامات البلدية التى كانت تقام تحت الأرض لكن صاحب الحمام يشترط عليهما أن يحضرا معهما لوازم الحمام : الفوط والملابس والصابون والماء الساخن الذى يستحمان به ، ولأنهما أخذا معهما أغلى أشيائهما فقد حملا معهما أيضا أسلحة القتال . ولك ان تتصور المواقف الهزلية التى يمثلها رجلان ذاهبان الى الحمام وهما يلبسان الدروع ويحملان الماء الساخن والسيوف والخناجر .

ننتقل الى فن خيال الظل فى بقية العالم العربى . أى فى المغرب وتونس ، فى تونس عاش القره جوز فترة طويلة أطول مما عاشها فى الجزائر ، وكانت تمثيلياته تقدم باللغة التركية حتى سنة ١٨٧٠ ثم أصبحت تقدم باللغة العربية .

ولم تكن اللغة التركية قاصرة على القره جوز التونسى ، لقد جاء وقت كانت تمثيليات القره جوز فى الشام وكل شمال افريقيا بل فى مصر تقدم باللغة التركية ثم عادت جميعا الى نبعها العربى فى لغة فصيحة أو لهجة دارجة . وتحور اسم قراقوز أو قراقوس الى كراكوز وتحور اسم حاجى فاد الى حاجى قاش .

ونذكر تمثيلية بستان الليمون وتمثيلية المركب والبحر وهما من أهم التمثيليات الظلية التى كانت ذائعة فى تونس والجزائر .

والفكرة الأساسية فى تمثيلية **بستان الليمون** نجد أن القراقوز يدق بوابة البستان فيجد صاحب البستان وقد كاد يستلم الايجار من مستأجر البستان . يسرق القراقوز الايجار ، ويتعارك معه الرجلان ويقتلوه ويوضع فى نعش ، ولكنه يصحو .. وينزل من النعش ويقوم بمطاردة المعزين فى حركات ومشاهد فى منتهى الهزل .

وفى تمثيلية المركب والبحر يظهر القره جوز وهو ممنوع من صيد السمك .. ولكنه يريد ان يشتغل بالصيد فماذا يصنع ؟ لا يحصل على شبكة صيد وانما يستعين بزنجى يصبغ وجهه بألوان مضحكة ويجعله يسرق السمك من حاجى واد الذى يطارد الأراجوز والزنجى فى سلسلة مثيرة من الحركات الهزلية المضحكة .

والمعروف ان خيال الظل قد أوقف فى الجزائر بقرار من السلطات الفرنسية . غزت فرنسا الجزائر فى سنة ١٨٣٠ وكان فن القره جوز ذائعا جدا . وحدث بعد سنوات ان وضع المخايلون تمثيلية وطنية ، جعلوا القراجوز بطلها ، وجعلوه يطارد فرقة من عساكر الفرنسيين ويهزمهم ويضربهم بشكل مثير فأصدر المندوب الفرنسى قرارا بمنع عروض خيال الظل فى سنة ١٨٤٣ .

المقولات الثقافية الشعبية

وتوظيفها فى الأدب المعاصر

كمال الدين حسين

دراسة تطبيقية فى مسرح نجيب سرور

منذ أن وجد الانسان على ظهر الأرض والصراع قائم بينه وبين عناصر البيئة من حوله سواء أكانت عناصر فيزيقية يقاومها وتقاومه ، ويحاول تفسيرها لفهمها والتقرب الى القوى المسيطرة عليها ، لتجنب ضررها أو للسيطرة عليها .

أو عناصر بشرية يحاول أن يعايشها من خلال التجمعات البشرية والجماعات السكانية ، ليستمد من انتمائه اليها القوة والحماية والأمان .

وفى صراعه هذا ، حاول الانسان أن يخلق لنفسه السبل والأساليب التى تسهل له التكيف مع البيئة وعناصرها ، ومع التجمع الذى يعايشه ومع نفسه ، وذلك من خلال محاولاته للاجابة عن العديد من التساؤلات ، ولتفسير العديد من الظواهر التى تدور حول

١ ـ طبيعة العالم ، وكيف خلق ، وكيف يعمل ، وما مصدر القوة والسلطة فيه ، فى محاولة لأن « يتخذ الانسان لنفسه موقفا من القوى التى لاقبل له بها » (١) .

٢ ـ مكانة الانسان من العالم ، ودوافعه ومستقبله ، وعلاقته بالقوى المسيطرة التى تقود هذا العالم .

٣ ـ مكان الفرد من الجماعة والذى يقوده الى محاولة معرفة حقوقه وواجباته ومصالحه ومركزه (١)

٤ ـ الطبيعة الانسانية والسلوك ، والذى يحاول الانسان من خلالها تصور الخير والشر ، والاعتقاد فيما يتصل بما ينبغى ومالا ينبغى وخاصة فى العلاقات الانسانية » (٢) .

---

(١) محمد عاطف غيث : دراسات انسانية واجتماعية الاسكندرية : وزارة المعارف ١٩٦٥ ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧٦ .

وفى رحلة التفكير ، والبحث ، والتفسير ، خلق الانسان عالم الأساطير ، والرموز والطقوس والقيم ، والمعتقدات « والتى يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجى والعالم فوق الطبيعى (٣) •

وأكثر المعتقدات الشعبية انتشارا سواء فى الماضى أو الحاضر ، فى العالم القديم أو الجديد « هى أساليب التنبوء بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب (الكهانة) النبوءة ، التفاؤل، التشاؤم » (٤) •

وسوف نحاول هنا دراسة بعض هذه المعتقدات الشعبية وما يرتبط بها من بعض المقولات ، لنرى كيف ترسبت فى الوجدان الشعبى ، وكيف تمثلها الشعب سواء فى أدبه الشعبى •• كما فى الحكايات ، والأمثال ، والموال مثلا ، أو الأدب المعاصر كالمسرح والقصة والرواية •• الخ •• ولنضرب بمسرح نجيب سرور مثلا باعتباره واحدا ممن اهتموا بالتراث الشعبى وتمثلوه فى أعمالهم المسرحية ، ومن هذه المقولات ما يدور حول :

- القدر والمكتوب
- الموت
- البعث والخلود
- التنبوء بالمستقبل
- التفاؤل والتشاؤم
- قوة الكلمة فى السحر

القدر والمكتوب :

ترتبط البنية العقائدية (المعتقدات الشعبية) فى مصر ارتباطا وثيقا بالدين والمفاهيم الدينية ، والتى تمتد جذورها الى الديانات الفرعونية القديمة • وغذتها الديانات المسيحية والاسلامية، فهى قديمة قدم مصر ذاتها ، لذلك فهى تسيطر على غالبية السلوكيات في الحياة ، وآمن الانسان بالله ايمانا مطلقا « حتى لنجده يشركه معه فى المأكل والمشرب والملبس والنوم ، فالله معهفى كل شىء يقوم به » (٥) ، كما سلم بقدرات الله عز وجل والتى لا يملك الا التسليم بها ، فسلطانه يمتد الى كل شىء •

وقد عبر الانسان عن هذا الايمان ، وهذا السلطان فى أدبه الشعبى ، فنجد فى الأمثال الشعبية ما يؤكد الوجود المطلق لله « ربنا موجود فى كل الوجود » (٦) ، وامتداد سلطانه حتى على الأعمار « الأعمار بيد الله » ، « الله قادر على كل شىء » ، « الله فعال لما يريد » وأمام هذا السلطان المطلق يشعر الانسان بعجزه ، والذى يؤدى بالبعض الى عدم المحاولة على الفعل أيا كان، وأن يترك كل أموره فى اتكالية على الله « آدى الله وآدى حكمته « اللى يريده ربنا هو اللى يكون » ، « وكل عقده لها عند الكريم حلال » ، فماذا يزعجه حتى فى أبسط مشاكل حياته اليومية طالما لا حيلة له مع هذا القدر الذى لابد من نفاذه « اذا وقع القدر عمى البصر » و « ساعة القدر يعمى البصر » ، وبجانب هذا الايمان والاعتقاد التام وما يؤيده من مقولات فهو « مدفوع فى أصغر أموره وأخصها ، وفى أخطرها وأعمها ، بقوى خفية وهذه القوى التى تدفعه هى القدر » (٧) ، والتى تأخذ أسماء أخرى كالوعد والحظ ، والدهر والبين والمكتوب والدنيا •

وعد ومكتوب والشباب منه يروح على فين
واللى انكتب على الجبين لازم تراه العين (٨)

هكذا يقول الموال الشعبى عن (حسن ونعيمه) ليقر هذه الحقيقة التى تتبناها المقولاتالشعبية التى تدور حول القدر الذى لامهرب منه •

لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى
لا كنت أطلع ولا أخطر قط من دارى » (٩)•

---

(٣) محمد الجوهرى : علم الفولكلور ج ١ : ج ٤ القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٤ ص ٩٩ •
(٤) المرجع السابق : ص ١٠١ •
(٥) ابراهيم أحمد شعلان : الشعب المصرى فى أمثاله العامية ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٧٢ ـ ص ١٥٧ •
(٦) المرجع السابق : ص ١٥٧ •
(٧) الأدب الشعبى ـ أحمد رشدى صالح ـ ص ١٠٦ •
(٨) أحمد على مرسى : الأغنية الشعبيه القاهرة/دار المعارف ـ ١٩٨٣ ص ٢٤٠ •
(٩) المرجع السابق : ص ٣٣٤ •

ومن المعتقدات أيضا أن هذا المكتوب مدون على الانسان حتى قبل مولده ومن هنا تأتي قوة الجبر التي تفقد الانسان القدرة على الاختيار ..

« من قبل ما ينخلق ويبقى دم
مسطورا اسمه في كتاب الهم

السبع سكن جبل عالى وشال الهم
والندل سكن جنينه وردها ينشم » (١٠) .

فالموال هنا يؤكد على أن المكتوب قد خط وسطر حتى قبل أن ينخلق الانسان ويتشكل من لحم ودم . (كما يقولون) فقدره سابق لميلاده ..

والقدر أو هذه القوى ليست خيرا دائما ، فالأدب الشعبي ينسب اليها كثيرا من الشر ، فهي دوما خئون ، ظالمة ، غادرة ، لا أمان لها .

« البين عملني جمل واندار عمل جمال
لوى حزامي وشيلني ثقيل الأحمال » (١١).

★ ★ ★

دنيا غروره توطى الزول وتعليه
ولما تكره الزول تجيب له سقم وتعليه (١٢)

وهكذا فالبين والدنيا لا أمان لهما وهما صور من تلك القوى الخفية .

« يا دنية الشوم يكفيكي هزل بزياده
ذليتى ولد عـال كانت عليـه العين بزياده » (١٣)

وفي الأمثال الشعبية يؤكد المصرى على عدم عدالة هذا القدر أو الحظ .. « يدى الحلق للى بلا ودان » ، « خلق نـاس وتحفهـم وكبب ناس وحدفهم » ، أو كما يقول الموال .

يالله يقطعك يا زمان بتسعد ناس وتفقر ناس
وتقدم الندل وتأخر أصول الناس
واذا كنت يازمان صاحب معرفة وأساس
ازاى تصـبح ابن الكرام تحت القـدم
منداس » (١٤)

هذا بعض جوانب الاعتقاد في القدر وما يصاحبه من مقولات تترجمها الأمثال والمواويل الشعبية والتي حاول الأدب المعاصر عامة والمسرح خاصة في النصف الثاني من القرن الحالى أن يستفيد منها في خلق ابداعات أدبية متميزة ، كما فعل نجيب سرور ، والذى كتب ثلاثيته « ياسين وبهية » ، « وآه ياليـل ياقمـر » ، « قولوا لعين الشمس » ، لتصور علاقة الشعب المصرى باقداره الظالمة ، المتمثلة في سطوة الباشا الاقطاعى ، والمستعمر الانجليزى ، والمناخ السياسى والاجتماعى الفاسد الذى أدى الى نكسة عام ١٩٦٧ ، فالشعب المصرى كما صوره نجيب سرور ، رامزا له بحكاية بهية المستمدة أيضا من التراث الشعبى « من موال ياسين وبهية » مطارد بالمقادير .

كورس : أنا كل ما أقول التوبه
يابوى ترمينى المقادير
ياحبيبى ترمينى المقادير
بهية : قلنا توبه وألف توبه
ورمتنا المقادير
الأم : ياما قلنا آهى توبه
ترمينا المقادير (١٥)

فالمقولة الثقافية الشعبية عن القدر المطارد للانسان ، المتدخل في كل تفاصيل وملابسات

---

(١٠) **المرجع السابق** : ص ٣٨٨ .
(١١) **المرجع السابق** : ص ٣٩٨ .
(١٢) **المرجع السابق** : ص ٣٨٩ .
(١٣) احمد شوقى عبد الحكيم : **أدب الفلاحين** ص ٢٣ .
(١٤) الأغنية الشعبية : **مرجع سبق ذكره** ، ص ٤٥ .
(١٥) نجيب سرور : **قولوا لعين الشمس** ، مسرحية ، القاهرة ـ مكتبة مدبولى بدون ، ص ٤٣ .

حياته ، وظفها نجيب سرور دراميا لتخدم الفكرة التي حاول أن يعبر عنها من خلال ثلاثيته . فما أصاب بهية هو فعل هذه المقادير ، المقادير التي وقفت بهية والشعب أمامها دون حيلة ، عاجزين ، فهي قدر ومكتوب عليهم منذ زمن ، حتى من قبل الزمان .

الراوي : مقادير

مقادير
مكتوب لنا ع الجبين
من زمان قبل الزمان » (١٦)

المقولة الشعبية ذاتها ، وان كان تفسير نجيب سرور لهذه المقادير قد يختلف عن المعتقد الشعبي ، فالمعتقد الشعبي يؤمن بأن هذا القدر غيبي — خفي ، لاقبل للانسان به ، بينما نجيب سرور يضع يديه على حقيقة هذه المقادير التي تطارد بهية والشعب ، والقدر عند نجيب سرور أيضا « غدار كالديابه » ..

الراعي : القدر غدار يابنتي

ديب ورا أولاد الحلال
عمره مابيفوت ولد
من ولادك يا بلد (١٧)

ولا يجد الانسان أمام الأقدار أي قدرة على الفعل فيستسلم لها ، لأنه لايقدر على مقاومتها ..

المراكبيه : احنا الحمام الغريب طاير على الميه
جنحتنا هي القلوع بس القلوع مكاسير
تهب ريح الشمال تطوينا ولا خيه
تهب ريح الجنوب ترمينا للمقادير (١٨)

هذه هي المقادير أو القدر ، كما مثله نجيب سرور تدور في صراع يخلق البعد الدرامي في مسرحه ، فبطل نجيب سرور يقف عاجزا أمام قوى الشر المتمثلة في القوى المستغلة الأقوى منه ، تماما كما يقف الانسان أمام القدر الغاشم الذي تجعله معتقداته ومقولاته الثقافية يتقبل حكمه دون اعتراض ، ودون محاولة مقاومته ، تلك المقولات التي لها نفس تأثير القوى المستغلة التي تكبل الأيدي الباحثة عن حريتها ، والويل لمن يحاول أن يثور على القوى المستغلة أو على قدره ، أو معتقده الذي يمثل مصدرا لهذا الكائن والكون . فلا يملك الانسان العادي أمامه الا الاستسلام لهذه المقادير ..

« وياما قلنا أهي توبه
ترمينا المقادير »
و « وعد ومكتوب عليه .. ومسطر
ع الجبين
دانا كل ما أجول التوبة ترميني المجادير
ومسطر ع الجبين
ترميني المجادير » (١٩) .

الموت :

وترتبط بالقدر أيضا ، المقولات الشعبية المتعلقة بالموت ، فالموت كنهاية للعمر « بيد الله » كما يقول المثل الشعبي « الأعمار بيد الله » « اللي كتب له ربنا ستين مايموتش في الأربعين » « وآخرة الحياة الموت » (٢٠) .

والموت حق ، لا فرار منه ، الا أن الأدب الشعبي وان كان يقر هذه المقولة الحقة الا أنه يقف عاجزا أمام تفسيرها « فالموت نهاية غامضة لحياة أرضية خير من ذلك المجهول .. هو نهاية غامضة وشر في معتقد العامة ، ومن ثم يصورون الموت بصورة الظلم والعدوان والافتراس (٢١) .

وتصوره بكائيات العديد في صورة ..

---

(١٦) نجيب سرور : **منين أجيب ناس** ، مسرحية ، القاهرة ، الثقافة الجديدة ١٩٧٥ ص ٣٨ .
(١٧) **المصدر السابق** : ص ٤١ .
(١٨) **المصدر السابق** : ص ٣٧ .
(١٩) الأغنية الشعبية : **مرجع سبق ذكره** ، ص ٥٦ .
(٢٠) الشعب المصري في أمثاله العامية : **مرجع سبق ذكره** ، ص ١٥٧ .
(٢١) الأدب الشعبي : **مرجع سبق ذكره** ، ص ٢٦٣ .

الوحش المفترس المباغت الذى لايقدر عليه أحد حتى القديس :

« يا ابنى رســول الموت عمل لك ايه ؟
دخلنى برعبه ولا قدرت عليه

يا إبنى رسول الموت عمل فيك كيف ؟
الموت واعر ويخزم القديس » (٢٢)

وترتبط بالموت فكرة الثواب والجزاء ، وهى الفكرة التى تجعل الانسان يتقبل الموت ويصبر على بلائه ، فالمحسن فى دنياه ، الخير ، جزاؤه الجنة وهذا ما يجعل المصرى كما يظهــر فى الأفكار التى تلح عليه في أفعاله وفلسفته الشعبية بوضوح وتشير الى أنه « يعمل لآخرته قبل أن يعمل لدنياه » (٢٣) .

فبعد الموت هناك القيامة « بكره القيــامه تقوم وينصبوا الميزان » ويبقى المصرى يعــدى والشــقى حيران (٢٤) وهكذا ينقســم النــاس حسب أفعالهم الدنيوية قســمان من « يعدى » ومن يبقى حيران ولا مكان لثالث بينهما واللى ما ينفع للجنة ينفع للنار (٢٥) .

والجنة هى الملاذ الأخير بعــد الموت ، وهى المكان الذى يستطيع فيه الانســـان أن يجــد « امكانية تحقيق كل رغباته الانسانية (٢٦) ، وهى تلك الرغبات المادية التى لم يحققهــا فى دنياه ، لذلك كلما قاسى الانسان فى دنيـــاه ازداد أمله فى أن يعوضه الله فى الآخرة عنهــا بالجنة .

وللانسان فى المعتقد الشــعبى (روح) والروح شيء عند العامة واسع للغاية ، فهى روح الانسان حيا أو ميتا » ... « والعامة لا يرون أن الموت نهاية الانسان على هذه الأرض ولا أن الروح تصعد الى خالقها ، وانما هم يرون روحه تجوس فى بيته بعد وفــاته وتزور أولاده ، وتسمع وترى وتحزن وتسر » (٢٧) .

وحتى تستقر الروح التى قد يصيبهـــا الاضطراب أيضا لابد وأن تستكمل مراســم الدفن لها وكلما كانت مية الانسان شاذة كذا والقتيل ، وكل من قضى نحبه فى ظروف فاجعة تظل روحه تسكن المكان أو الشيء الذى مـات عنده » (٢٨) .

وأيضا لا تستقر الا « بتوقيع الجزاء العرفى على القاتل ، أى لا تستقر الا بأخذ ثأر القتيل من القاتل » (٢٩) .

هذه أهم المقومات الشعبية حول الموت والتى اســتطاع نجيب سرور أن يوظفها فى مسرحه دراميا .

والموت عنــد نجيب سرور ليس هو الموت الفسيولوجى بل هو موت من نوع آخر ، هو موت لفكرة التمرد والثورة والتغير التى تصاحب موت أصحابهــا وتموت بمــوتهم ، هو موت لياسين الثائر على الاقطاع وموت لأمين الثائر على الاحتلال ومــوت لحمدى الثائر على الفســاد المتفشى فى البلد .

ان الموت الجسدى لهؤلاء ما هو الا معــادل موضوعى للموت المعنوى لكل الأفكار التى كان يحملونها .

وقد ربط نجيب سرور ما بين موت الأفكار بموت أصــحابها من خلال العقيدة الشعبية عن

---

(٢٢) عبد الحليم حفنى : المراثى الشعبية القـــاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ١٩ .
(٢٣) الشعب المصرى فى أمثاله العامية ـ مرجع سبق ذكره ـ ص ١٧٢ .
(٢٤) المرجع السابق : ص ١٧٢ .
(٢٥) المرجع السابق : ص ١٧٢ .
(٢٦) المرجع السابق : ص ١٧٢ .
(٢٧) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥١ .
(٢٨) المرجع السابق : ص ١٥١ .
(٢٩) المرجع السابق : ص ١٥٢ .

فكرة الموت وما يتعلق بها من معتقدات وأهمها ارتباط الموت بالشر :

الأم : أعملى خاطر لشيبتى

وأنا برضه أمك ونفسى
قبل ما أنزل قبرى أطمن عليك ٠

بهية : لا ٠٠ بعد الشر يامه
ربنا يخليك لينا (٣٠) ٠

فالموت هو الشر كما تقول العقيدة الشعبية وهكذا تقول بهية ، فالموت يترصد لها دائما مات عمها من قبل فياسين فأبيها مات الرجال ٠٠ والرجال هم أصحاب الفكر وأصحاب الارادة القادرة على التغيير اذافموتهم هو موت تلك الارادة التى حاولوا بها آن يغيروا النظام من حولهم ، وأن يغيروا من وضعهم الاجتماعى ، ويحدثوا خللا بالمجتمع فكان حظهم الموت ، لا لعيب فيهم ولكن لعيب فى المجتمع ، فالموت فعلا هنا شر لأنه لم يأخذ رجال بهية وحدها ، بل أخذ رجال الوطن أخذ كل من له ارادة ، وما زال يأخذ ، والرجال هنا تجاوز المفهوم المادى للرجولة الى المفهومالمعنوى للارادة والقدرة على اتيان الفعل ، وهنا يكمن الشر ٠

لقد ظل الموت يطارد بهية طوال حياتها ، يأخذ خير الرجال من حولها ، حتى أصبح الموت لزاما عليها وتطبعت حياتها بطابع الموت ، وليست بهية وحدها ، بل على المستوى الرمزى لبهية ، كمصر كلها ، كتب على أبنائها الموت ان هم امتلكوا الارادة ٠

وهكذا خيم الموت على كافة مناحى الحياة لدى بهية ، أينما تذهب تجده أمامها :

ايه حكاية الموت معانا
كل حاجه فيها ريحة الموت كده
حتى شوقنا ٠٠ شوق بموت
حبنا بنحب موت
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠

تبقى صدفه
ولا عاده
ولا يبقى الموت دليلنا (٣١)

وكما تحاول المقولات الثقافية الشعبية أن تجد للناس مبررا لانتظار الموت ، أو تحملهم عليه بسبيل حياة أخرى أفضل من الدنيا التى لاتساوى شيئا ، هذا المفهوم الزاهد فى الدنيا والذى جاءت به العقائد الدينية ، وتطرف البعض فى الاقتناع به وتفسيره بالزهد والتصوف والرهبنة سعيا وراء اكتساب الحياة الأخرى ، خاصة من يحاولون الحصول على أدنى منافع الدنيا ويرضون بالكفاف منها ولكن لايستطيعوا فيعيشوا على أمل فى الحياة الآخرة (فهى خير وأبقى) ٠

وهؤلاء صورهم نجيب سرور فى مسرحه ، ووظف مقولاتهم دراميا :

هيه ليه الدنيا ما تسويش تمنها
مش عشان للدنيا آخره
ولا ليه الناس بتصبر على البلاوى
والعذاب
والقرف
مش عشان الجنة للصابرين ثواب ؟ (٣٢)

فالجنة هى الثواب لمن يلقى الشقاء بالدنيا ، هكذا يعتقد المصرى وهكذا يتقبل شقاء الدنيا ومتاعبها طمعا فى الجنة التى تضم الشهداء والقديسين ، فمن منا لايرضى أن يكون شهيدا من أجل الله أو من أجل الوطن أو من أجل مبدأ كما مات ياسين ٠

غريب : وياسين دلوقتى فوق
يا هناه ٠٠ ميت شهيد

بهية : يعنى ايه

غريب : يعنى قاعد زى كل الصالحين

---

(٣٠) تولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨ ٠

(٣١) نجيب سرور : آه ياليل يا قمر ، مسرحية القاهرة « مسرحيات عربية » يناير ١٩٨٠ ٠

(٣٢) المرجع السابق : ص ١٩ ٠

ع الأرائك
ينظرون
تحتهم أنهار بتجرى بالخمور
والحليب
والعســـل
واللى نفسك تشتهيه
شاورى بس وهو يحضر
حد طايل
. . . .
وبتلاقيه دلوقتى ايه
قاعده جنبه حوريه ــ سبحان من خلق
ماتقوليش بنت الذوات
حلوه وتقول للقمر
قوم وأنا أقعد مطرحك
. . . .
أمال ايه انتى فاكره الجنة لعبه ؟ (٣٣)
. . . .

ولكن لكى يصل الشهيد الى الجنة لابد أن تستقر روحه ، ومن عدم استقرار الروح يتطور الحدث عند نجيب سرور · فياسين بعد أن مات غدرا هل يمكن أن تستقر روحه ،وأمين الذى مات غريبا شريدا هل يمكن أن تستقر روحه ، وحسن الذى قتل غدرا وفصلت رأســـه عن جسده هل يمكن أن تستقر روحه ·

« فهدوء روح الميت أو اضطرابهـــا مرتبط بضرورة اتمام المراســـم الجنائزية من جهة ، وبضرورة الجزاء الاجتمـــاعى كما يراه العرف الشعبى من جهة أخرى ·

هو مرتبط بضرورة اتمام المراسم الجنائزية الذائعة ·· « حين يسود الظن بأن استقبال الحياة الأخرى لابد له من اعداد لجســـم الميت اعدادا معينا ، وليس ذلك ببعيد عن طريقة اعداد الفراعنة للجثة لاستقبال كل من الروح والقرين بعد الدفن (٣٤) ·

ألم تكن هذه مشكلة بهية بعد موت أمين وأهالى العمـــال ·

كورس : لسه عند الناس أهل
كل واحد نفسه يكرم ميته
يعنى ياخده ويدفنه

عسكرى : ما الحكومه هاتكرموله وتدفنوله
أربعه وعشرين قيراط
حد طايل

كورس : حد شاف بالذمه قاتل
يا شاويش يكرم قتيله (٣٥)

فدفن الجثـــة حق ، وهو اكرام للميت على الأقل ، والعقيدة الفرعونيـــة توصى بدفن الميت حتى تستطيع (روحه) أن تعود للجســـد حين يبعث وألا تظل شاردة هائمـــة لا مستقر لها ، لذلك عندما قتـــل ست أوزوريس قام ابنـــه حوريس بلم أشلائه ودفنه ليبعث من جديد ·

« قف ··· حيث يمكنك أن تـــرى ما فعـــله ابنك لأجلك استيقظ حتى يمكنك أن تســـمع ما فعله حوريس لأجلك

. . .

ان حوريس يجمع لك أضلاعك حتى يلم شمل أجزائك دون نقص فيك

أيا أوزوريس انهض

ان حوريس يحبك « كتاب الموتى ، نصـــوص الأهرام » (٣٦)

وهذه هى القيمة الرئيســـية التى بنى عليها نجيب سرور مسرحيته « منين أجيب ناس » فالمسرحيـــة تبنى على هذه المقولة العقائدية فى ضرورة لم شمل جثة الميت ودفنه ، ولذلك قامت نعيمـــة بخطف رأس حسن (فى المسرحيـــة) وأخفتها ·

نعيمة : بس ليه خبيتها ·· يمكن كنت حاسه
انهم ها يتاووا رأسه بعيده
بعيد عن جثته

---

(٣٣) المرجع السابق : ص ١٠٩ ·
(٣٤) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٢ ·
(٣٥) آه ياليل يا قمر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٤ ·
(٣٦) منين اجيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤ ·

يعنى غربة
حتى بعد الموت ياناس
وحـرام
ربنا يحيى العظام
جثه من غير رأس ٠٠ ورأس
من غير جثه ٠٠ يبقى كفر
يبقى عند
عند حتى لربنا
قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامه
زى كل الناس يقابل ربنا
يبقى لازم جثته
تندفن ومعاها رأسه (٣٧)

ويتســاوى مع ذلك — فى المعتقد الشعبى — دفن الميت بدون تحقيق وصـيته ، فوصايـا الميت لابد أن تحقق والا طافت روحه هـائمة لا تعرف الاستقرار ، ومن هـذه المقولة رفض والد بهية أن يزوجها لأمين عندما طلبهـا منـه بعد وفاة ياسين ٠

الأم : ياما جولهــا ولاد حـلال
بس أبوها كان بيرفض
أصل أخــوه

كورس : ألف رحمه ونور عليه
قبل مايموت فى اللومان
خد عليه العهـد ما يجوز بهيـه لغـير
ياسين (٣٨) ٠

وهذه وصية الميت ولكن ياسين مات وظلت الوصية باقية ٠

الأب : لو ياخدها حد تانى
ابقى بادفن ابن أخويا مرتين
ابقى بادفن حتى أخويا مرتين
ابقى بادفن حتى بنتى
ابقى بادفن عمرى كله (٣٩) ٠

اذن دفن الميت ، وتحقيق وصـيته جميعهـا عوامل تســاعد على استقرار الروح وهدوئهـا وتهيىء للميت بعثا جديدا فى حياته الأخرى ، والبعث عقيدة مهمة فى الديـانة الاســلامية والديانات جميعها وتشكل ركنا أساســيا فى البناء الفكرى للمجتمع المصرى ٠

الخـلود :

والخلود بمعناه البسيط هو استمرار وجود الناس الروحى بعد فناء أبدانهم ، فالموت لا يعنى الا فناء الأجساد أما الأرواح فهى باقية ، وورث المصرى مقولة الخلود منذ القدم ، مثله مثل غيره من الشعوب ذات الثقافات الشعبية البدائية ٠

فعند الفراعنة كانت العقيدة تؤكد على الحياة بعد الموت ، تلك الفكرة التى احتلت فى نفوسهم مكانة عظيمة ، فكان الاعتقاد لديهم ان « الكا » يترك الجســم فى أثنـاء النوم او فى حالات الغيبوبة ، كما تصوروا الموت على أنه انفصـال العنصر الجسمانى عن العناصر الروحيـة وأنه انتقال من حالة حياة الى حالة حياة أخرى » (٤٠) لذلك أهتم المصرى القديم ببنـاء المقابر حتى تستدل الروح عند عودتها للجسد فى هذه الحياة الآخرة « فالحياة بعد الموت عند المصريين القدماء تعنى ضرورة بقاء الجثة بعد الموت ، فالروح وان انفصلت عن الجسم ، فهى مازالت بحاجة اليه لكى تعيش أى أن الجسم اذا أبيد هلكت الروح، ومن هنا نجد العناية بدفن الجثمان » (٤١) ٠

هذا عن الخلود ٠٠ أما عن التناسخ ، وهو المقولة التى ورثها المصرى عن جدوده الفراعنة القدماء ، فتشكل جانبا آخر من جوانب البعث، فالميت لديهم ليس مقصورا على القبر ، أو عند القيامة مثلا كما عند المسلمين ، بـل أن الروح تظل باقية تحيط بأحبائها ، وأماكنها المألوفة ، وتزورها من آن لآخر ٠ « واذا رغبت الروح فى العودة الى زيارة المناظر المألوفة على وجه الأرض،

---

(٣٧) منين اجيب ناس : **مرجع سبق ذكره** ص ٢٤ ٠
(٣٨) نجيب سرور : **ياسين وبهية** : القاهرة ص ٦٩ ٠
(٣٩) **المرجع السابق :**
(٤٠) سيد عويس : **الخلود فى حياة المصريين المعاصرين** : القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ص ٥١ ٠
(٤١) **المرجع السابق :** ص ٥٦ ٠

فانها تدخل جسم طائر ، أو جســـم حيوان ، أو ربما توجد فى زهرة » (٤٢) ·

ومن هنا جاء التناسخ فليس من الضرورة أن تعود الروح للبدن فى القبر بـل أن تعود فى اشكال او تتناسخ فى صور اخرى ، كصـورة طائر او حيوان او زهـرة ، لتزور أحبائهـا أو اماكن المألوفة لها ، وهذه المقولة تكون جانبا مهما فى العديد من الحكايات الشعبية ·

وقد استطاع نجيب سرور بحسـه الدرامى ووجدانه الشعبى المتمثل تماما لارث الأجداد أن يوظف هذه المقولات الثقافية الشعبية دراميا فى مسرحه ، فنجدها تلعب دورا هاما فى البنـاء الدرامى والتطور الدرامى لأحداث مسرحيـاته مثـل « منين أجيب ناس » حيث يدور الحدث الرئيسى فيها عن محاولة بحث نعيمة عن جثمان « حسن » حاملة رأسه حتى تدفنه ، وتستقر روحه ، وتقيه عذاب الموت ، وضـلال الروح ، وهى الدافع وراء اصرار الأهالى على دفن شهداء معسكرات الاحتلال فى « آه ياليل ياقمر »

عسكرى : اللى مات ده مالوش حقوق

كورس : بس حقه يندفن (٤٣) ·

كورس : لسه عند الناس أمل
كل واحد نفسه يكرم ميته
يعنى ياخده ويدفنه ! (٤٤)

وتفسر نعيمة حرصها على حمل رأس حسن من المعتقد نفسه ··

نعيمة : أنا مش مجنونه ··· لكن هاعمل ايه
دى اللى فضلت يومها منه
شفتها وخبيتها منهم
وقزحت على السطوح
·· ·· ··
بس ليه خبيتها ··· يمكن كنت حاسه
انهم هايتاووا رأسه بعيد
بعيد عن جثته
يعنى غربه
حتى بعد الموت ياناس
وحـرام
·· ·· ··
قلت مش هايقوم حسن يوم القيامه
زى كل الناس يقابل ربنا
يبقى لازم جثته
تندفن ومعاها رأسه (٤٥)

وبهية أيضا تؤكد فى «قولوا لعين الشمس» المنطق نفسه أبدا لا يفنى من مات ·· لذلك لابد أن نتذكره ، ولاننساه ··

بهية : طب ما جايز دى المصيبه
انا بننسى اللى ماتوا
ونفتكر بس اللى حى (٤٦)
·· ·· ··
اللى ماتوا ما ماتوش

كورس : يعنى ايه

بهية : يعنى دول نايمين يجوز
أيوه لازم يجى يوم
يصحوا تانى
·· ·· ··
بس لازم فيه قيامه
أيوه لازم
طب دا حتى الترمسه
يعنى ماهيش بنى آدم
ولا روح
تبقى جامده ميته
زى حصـوه

---

(٤٢) المرجع السابق : ص ٦٤ ·
(٤٣) آه ياليل يا قمر مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٤ ·
(٤٤) المرجع السابق : ص ١٩٤ ·
(٤٥) منين أجيب ناس : مرجع سابق ذكره ، ص ٢٤ ·
(٤٦) قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٢ ·

ينقعوها فى ميه مالحه
نوبه بعد النوبه تصحى
تحيا وتنبت .. وتطرى
تبقى أطرى م الزتونه (٤٧)

اذن فنجيب سرور يؤكد على لسان أبطاله مقولتى البعث والخلود ويبنى أحداثه دراميا على أساسيهما ، وعلى تمثل الشعب ، والذى يحمله بطولة مسرحياته ، لهما .

كذلك التناسخ ، فليس بالضرورة كما جاء فى مسرح نجيب سرور أن يكون من خلال عودة الروح الى طائر أو زهرة ، بل قد يكون تناسخا فى بطل ، فى فكره ، فى مبدأ ، فياسين لم يمت بل عاد فى أمين وفى عطية وفى ياسين عاد كفكرة كما هو مقدر للبطل الشعبى ، فبهية التى مات حبيبها ياسين مازالت تنتظر تحت ظل النخلتين ، مع أنها تدرى تماما أن من يموت فى بهوت لا يعود ... الا أن عندها أمل فى عودته وليس بالضرورة أن يعود جسدا فهذا لن لن يكون ..

هى لاتدرى أننا حين نموت
لا نعود
لم يعد يوما من الموت أحد
لبهوت
رغم هذا فالبذور
ليس تفنى ... حين تدفن
ربما الانسان ... ليس يفنى
حين يدفن
ولهذا قد يعود
هو ياسين لها
ذات يوم
فى فراشه
أو حمامه
أو يمامه
هكذا الناس جميعا يؤمنون

فى بهوت بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر (٤٨)

وهكذا تؤكد الحوريات على نعيمة عندما تطلب منها أن تدفن رأس حسن بعد أن فشلت فى الحصول على جثمانه .

افحتى فى الرمل حفره
حطى فيها الرأس ها يرجع طيرها تانى
كلنا بنرجع يا حلوه ف شكل طير (٤٩)

واستكمالا للتوظيف الدرامى للمقولة الشعبية ، يؤكد نجيب سرور كذب من يقول أن الأبطال أو أصحاب المبادىء والأفكار التى تسعى للحرية يموتون أو يفنون .

كورس : هوه ... هوه
صوت أبوه
شكل أبوه
روح أبوه
حقه سبحانك يارب
بهية : يعنى لازم فيها سر
سر يابنى زى عين الشمس
بس غايب عن عنينا

. . . .

حبل رابط اللى ماتوا
باللى عايشين بعدهم
يعنى يبقى الأب ابن
يعنى يبقى الابن أب
يعنى يبقى الموت ده كدب
يا بهيه (٥٠)

التنبوء بالمستقبل (العرافة)

وعلى الجانب الآخر من مقولات الخياة ، حيث التعلق الشديد بها ، لكنه تعلق الخائف من المجهول ، من الغيب ، تأتى تلك المقولات التى

---

(٤٨) **المصدر السابق :** ص ٤٤ .
(٤٧) آه ياليل ياقمر : **مرجع سبق ذكره** ، ص ٤٤ .
(٤٩) منين أجيب ناس ـ سبق ذكره ، ص ١٢٨ .
(٥٠) قولوا لعين الشمس : **مرجع سبق ذكره** ، ص ٨٤ .

يحاول الانسان من خلالها بعث الأمل فى نفسه ، ذلك الأمل الذى يساعده على الاستمرار فى الحياة ، وهى المقولات المتعلقة ، بالتنبؤ بالمستقبل ٠

ومع أن « الديانات العليا أنكرت استطلاع الغيب — اليهودية والمسيحية والاسلام — الا أن ذلك الاعتقاد « استطلاع الغيب » قد انتشر بشكل ملحوظ ، وتوالى فى شتى العصور ، بل لايزال فاشيا حتى اليوم ، كمحاولة يحتمى بها الانسان من خوفه من المجهول فى المستقبل والغيب ٠

والأدب الشعبى عامة ، والأساطير والحكايات الشعبية خاصة ، مليئة بالأحداث التى تؤكد قوة الاعتقاد فى التنبؤات ، والعرافة ، وتحدد أكثر من شكل وأسلوب وطقس مما يستخدم فى التنبوء بالمستقبل ، كالسحر والوسائط السحرية مثل البنورة المسحورة والأدعية والتعاويذ كما فى ألف ليلة ، الى الكهانة واستقراء النجوم ، أو ضرب الرمل والودع ، وسؤال الجان وما أكثر الذى مازال منتشرا منها حتى اليوم فى مصر ، خاصة ما يتعلق بسؤال الجان عن طريق وسطاء من البشر ، وهناك أيضا قراءة الفنجان ، وفتح المندل ، والتعرف من خلال الأثر ، أو فتح ورق اللعب ، والكتاب ، وتفسير الأحلام ٠٠

وجميعها وسائل يلجأ اليها الانسان ، لا فرق فى ممارستها أو الاعتقاد بها بين ريفى وحضرى، أمى وعلى درجة عالية من الثقافة فى كثير من الأحيان ٠

ومن خلال اهتمام نجيب سرور بالتراث ، وتوظيفه دراميا فى مسرحه ، بحيث أصبح يشكل ركيزة هامة من ركائز الحدث وتطوره ، أو للتمهيد لأحداث أخرى ، نجده يؤكد على محاولات الكشف عن الغيب فى أكثر من موقع فى مسرحه ، تعبيرا عن لهفة الأبطال لمعرفة المستقبل الغامض ، وتمهيدا لأحداث ستأتى فى المستقبل الدرامى ، للشخصيات ٠

فعندما تحلم بهية بأنها وابن عمها يركبان مركب ٠٠

— آمه يا آمه شفت حلم غريب ٠٠ يخوف

— خير يا بنتى (٥١)

فبهية تلجأ الى أمها تسألها عن تفسير الحلم ٠

والحلم دائما عند أصحاب الخبرة « خير » أو يجب أن يكون خيرا ليطمئن صاحبه حتى وان كانت دلالات الشر تملأه ، فالخير مستحب فى كل الأحوال ٠

وحلم بهية بسيط من بساطتها ٠٠٠ فبمن تحلم بهية بغير ياسين وبغير الأمل فى الزواج منه ، ذلك الأمل المجهض فى الواقع والتى تنتظر أن يتحقق ولكن !!

شفتنى قال راكبه مركب
ماشيه يامه فى بحر واسع
٠٠ ٠٠ ٠٠
والمراكبى ابن عمى
ماسك الدفه ومتعصب بشال
شاله أحمر يامه خالص
لونه من لون الطماطم
٠٠ ٠٠ ٠٠
الا والريح جايه قولى
زى غول
تقلب المركب والاقى
نفسى بين الموج بأصرخ
يابن عمى (٥٢)

فالحلم بهذه الصورة تتوجس منه بهية شرا ، لذلك تلجأ للأم عسى أن تجد لديها ما يطمئنها والأم تخشى أيضا ولكنها أم فتكذب لتطمئن الابنه ٠

ليه دا متفسر بنفسه
شايفه روحك راكبه مركب
والمراكبى ابن عمك
يعنى تختروان وواخدك

---

(٥١) ياسين وبهية : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥ ٠

(٥٢) المصدر السابق : ص ٢٦ ٠

يا عروسه للعريس (٥٣)
لكن بهية ما زال الشك يراودها ٠
طب قوليلى الريح دى يامه تبقى ايه
تبقى لازم حاجة وحشه
قلبى حاسس يامه حاسس
عمره ما يكدب عليه
ـ ياعبيطه الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك (٥٤)

وتكذب الأم ، تخدع نفسها وابنتها ، وان كان التناقض بين ما تحســـه بهية وتقوله الأم هو ما يمهد دراميا لمصير ياسين الذى يأتى الحـلم ليمهد بعناية لقتله ٠٠ بشانه وقد أغرقته الدماء عندما أصابته رصاصة غادرة من الهجانة ٠

لكن الشك مازال يدق بيديه القويتين على قلب بهية ٠٠ لم تطمئن لقول الأم وتفســيرها لحلمها ٠٠

وازداد خوف بهيـة من المستقبل ، أصــبح الخوف من الغد غشاوة تغطى عينيهــا ، فماذا تفعل ؟

سمعت يوما بهية
وهى فى الدار نداء الغجريه
ودعتهـــا
فرشت منديلها الكاكى على الأرض وراحت
ترسم الرمل خطوطا ودوائر
وتشخلل بالودع
ورمت فورا بهيه
(بالبياض)
وهى تذكر
اسمها ٠٠ اسم (الكريمه)
ثم قالت (للذكر)
كل ما تهفو اليه (٥٥)

وبهذه الصورة الدرامية استطاع نجيب سرور أن يصور مدى لهفة بهية على معـرفة الغيب ، على البحث عن قشة تتعلق بها لتنقذ من بحـر الخوف القادم لها ، فلجأت الى الودع تستطلعه الغيب اعتقادا منها بأنه قد يكون قادرا على ايضاح ما عجز الجميع عن تفسيره ٠٠ ويكذب الودع ٠٠ ٠٠٠ أو تكذب الغجرية ٠

فتجرى بهية لأمها ، للغجرية ، لمن يفسر لها حلمها ، ولكن لم تجد بهية لاعند أمها ولا عند الغجرية ما يشفى غليلها ، بالعكس لقد حاولت الأم والغجرية أن يبعثا الطمأنينـــة فى قلبهـا وحسب ٠

كورس : وحكيتى الحلم لأمك
قالت ان الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك
وبكدا ضحكت عليكى

بهية : كله كدب
كله كدب فى كدب كداب ياودع
وانتى يا أمه كنتى برضه بتكدبى (٥٦)

ونعيمة عندما غاب عنهـــا حسن ، وطـال اشتياقها اليه ٠٠ لم تجد أمامهـــا الا الغجرية لتسألها عن المستقبل ٠٠ والغجر قوم اشتهروا بأعمال العرافة ٠٠

وف يوم من الأيام
غجريه نزلت بلدنا تقول أشوف البخت
م اللهفة ناديتها
تشوف لى بختى اللى مال ٠٠ فاكره
حسن ناسى
أتاريه يا عينى باعتها
تسألنى عن بخته (٥٧)

التفاؤل والتشاؤم ٠٠

وارتباطا بالخوف من المستقبل ، والمجهول ، يخلق الانسان عالما من الرموز يحاول التعلق به، سعيا وراء الأمان والاطمئنان من المستقبل ، من خلال مقولات التفاؤل والتشاؤم ٠٠ والتى يمتلىء

(٥٣) المصدر السابق : ص ٢٦ ٠
(٥٤) المصدر السابق : ص ٢٩ ٠
(٥٥) المرجع السابق : ص ٧٦ ٠
(٥٦) آه ياليل ياقمر : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٧ ٠
(٥٧) منين أجيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ ٠

بها الأدب الشعبى خاصة الأمثال ٠٠ « أطلب الخير من حسان الوجوه » (٢) ، وهو أحد الأمثال التى تدعو الى التفاؤل واعتبار الوجه الحسن رمزا للخير ومصدرا للتفاؤل ، ومن جملة الرموز المستخدمة فى هذا المجال ٠٠ بعض الأماكن المعينة ، بعض ماتقع عليه العين عند الخروج من المنزل ، بعض الأحداث والأشخاص، مثل سفر عضو من الأسرة ، أو عقب عودة المسافر من الأسرة ، بعض الأيام ٠٠ بعض الحيوانات والطيور كالبوم والذى كثرت عنه الأمثال المعبرة عن تشاؤم الانسان به « اتبع البوم يوديك الخراب » (٣) ٠

وتختلف دلالة هذه الأشياء الرمزية ما بين التشاؤم والتفاؤل تبعا للثقافة الشعبية ، وللمقولات الثقافية التى تدور حولها ٠

ومن أشهر الرموز التشاؤمية والمتعلقة بالطيور (الغراب) ٠ والذى لا يكاد تراث امه يخلو من اشارات حوله ٠٠ « وأكثر العقائد الشعبية شيوعا بالنسبة للغراب أنه طائر مشئوم » (١)، ومصدر التشاؤم قد يعود الى « التخيل فى افتراض أن الغربان نذير الموت والبوار ، فقد جاء من ملاحظة اجتماعية حيث ترقد جثث القتلى فى المعارك ، ثم عبر عنها الاعتقاد بأن الغراب لايطير فوق المنازل الموبؤة فحسب ٠٠٠ بل أنه ينفض العدوى من حناجه المعتم » (٢)، كما أن الاعتقاد بنأ نعيق الغراب انما هو نذير بالموت اعتقاد شسائع فى كل أرجاء أوربا وفى أنحاء مختلفة من أفريقيا وآسيا » (٣) ٠

وقد وظف نجيب سرور هذه المقولات المتعلقة بالتشاؤم من الغراب فى مسرحيته « ياسين وبهية » ليجعل من المقولة الشعبية عنصرا من عناصر الأحداث الدرامية ٠٠ فهناك تحت النخلتين حيث كانا يجلسان « ياسين وبهية » فى لحظة حب ٠

« حط فوق النخلتين

زوج غربان ٠٠ وطبعا راح

منعق كشت بهيه

مثل فرخه

هو أيضا ٠٠ هو ياسين انكمش

مثل أرنب (٤) ٠

والغراب نذير شئوم ٠٠ نذير موت كما تقول العقيدة الشعبية ، وهذا يتفق مع ما جاء من مستقبل ومصير لياسين « وكأن نجيب سرور يؤكد مدى أثر هذه المقولات الثقافية فى مصائر الشعب وسبل حياته ٠٠ ألم تصدق هنا مع ياسين !! وهكذا يؤكد الأدب خاصة ذلك المستمد من التراث مدى صدق المعتقدات الشعبية ومدى تاثيرها فى حياة الشعوب حتى فى أسعد لحظات الحياة ٠٠ جميعها يخضع للعديد من المقولات التى تحدد عادات أفرادها وتقاليدهم وأسلوب تعاملهم كل مع الآخر ٠

وهكذا ، أمكن الاستفادة من المأثور الشعبى ، والمقولات الشعبية الثقافية فى الأدب المعاصر ، واستطاع الفنان نجيب سرور أن يوظفها لخلق المناخ النفسى والاجتماعى والثقافى الذى تدور فى اطاره الأحداث التى تتحكم فى مصائر الشخصيات ، والتى لاتخلو كثيرا من سمات الشعب ، والتى يستخدمها الفنان عادة ليحملها آراءه عن قضايا وهموم الشعب ، من وجهة نظر الشعب نفسه بتمثل وجدانه وتراثه الثقافى وما يتضمنه من مقولات ثقافية ومعتقدات شعبية ٠ ٠

---

(٥٨) صفوت كمال وآخرون : الأمثال الكويتية المقارنة جـ ٢ الكويت ١٩٨٠ وزارة الاعلام ، ط ١ ، ص ١٦١ ٠

(٥٩) المرجع السابق : ص ١٧٣ ٠

(٦٠) الفولكلور ما هو : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٢ ٠

(٦١) المرجع السابق : ص ١٠٤ ٠

(٦٢) المرجع السابق : ص ١٠٤ ٠

(٦٣) ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٥ ٠



د. شوقى عبد القوى عثمان

النيل ذلك النهر الساحر الذى ربط حيـاة المصريين به ، فحرصـوا على أن يجاوروه أو على أن يكونوا بالقـرب من شـاطئه ، اذ ابتعدوا عنـه فبمقدار كالوليد لا يسـتطيع بعدا عن أمه • ذلك الرباط المقدس بين النهر والمصريين بقى حتى الآن ، فقـد بادل المصريون النيـل حبـا بحب فوهبهـم الحيـاة وأعطوه الحضارة • (١)

ويكمن سر النيـل فى مياهه التى روت الحرث والنسـل ولا تزال • فقـد حيكت القصص والأساطير ، وهى حقيقة ، عن عذوبة مائه وفائدتهـا العظيمة ليس للزرع فحسب ولكن أيضا للبشر •

وقد عرف المصريون كيف ينقلون مياهه لرى الزرع بحفر الترع والقنوات واستخدام السواقى والشـواديف • ولكن مـاذا عنهـم ؟ كيف يستخدمون مياهه لاستعمالهم الخاص كالشرب والاستحمام وغيرهما ، فى ذلك الوقت الذى لم يتوصـل فيه العـالم الى اسـتخدام الروافع الميكانيكية ومواسير المياه وصنابيرها •

أدت حاجة المصريين تلك الى وجود طائفة من الناس كان عملها الأساسى هو نقل المياه من النهر الى المنازل ، **وهى طائفة السقائين •**

والباحث فى تـاريخ مصر يجد أن مهنـة السقاية لم تتغير ، فقد استمرت كما هى منـذ تاريخ مصر القديمة الى أوائل القرن العشرين ،

حركة دائبة جيئة وذهابا بين النهر والمدينـــة يغترفون الماء من النيل المعطاء ·

ففى مصر القديمـــة كانت صــورة **القربة** من العلامات الدارجة فى الكتـــــابة المصرية · كما كان عمال المزارع يأخذون معهم مثل هذه القرب مملوءة بالمـاء ، وأيضـــا اســـتخدموها لحفظ السوائل (٢) ، وان كنت أميل الى أنها استعملت أساسا فى نقل المياه من النيل الى المنازل ، حيث أنه كـان لدى المصريين ما يفضــلها فى حفظ السوائل ألا وهى الأوانى الفخـــارية ، خاصة وأنهم قد عرفوا ببراعتهم فى صناعة الفخار ·

وفى حقيقـــة الأمر أن ما وصـل لنــا عن السـقاية والسـقايين فى مصر القديمة قليل ، ولكن بدأ ذكرهم يتضح فى مصر الاســـلامية والعصر الحديث حيث استرعوا انتباه الرحـالة واهتمامهم بحركتهم الدؤوبـة بين الشـــاطئ والمدينة ، وأيضا اهتم بهم أهل الحســـبة (٣) فوضعوا لهم القواعد المنظمة لعملهم ، كما نالوا اهتماما أيضا فى كتابات بعض علماء الشرع ·

ويتضح من حديث الكتاب والرحالة الذين زاروا مصر أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد فضلا عن أهميتها للمصريين حيث أن القاهـرة كانت تستهلك كمية كبيرة من الماء ، فالاسبلة منتشرة فى كل مكان للانسان ، والحيوان أيضا له أحواضه الخاصة · كذلك الحمامات العـامة واحتياجاتها المائية الكثيرة · كما كان هناك نظام لكنس الشوارع ورشها بالماء ونظافة الحوانيت والوكالات · ولم تكن كل المياه المستخدمة تجلب من النيل ، بل جلب جزء منها من الآبار ، وهى أقل عذوبة ، وأستخدمت بخاصة فى عمليـات النظافة واطفاء الحرائق ·

فناصر خسرو يقول « ويجلب مـاء الشـرب من النيل ينقله السقاءون على الجمال ، والآبار القريبة من النيل عذب ماؤها · وأما البعيدة منه فماؤها ملح ويقال ان فى القاهرة ومصر اثنين وخمسين ألف جمل يحمل عليـه السـقاءون الروايا (٤) ، وهـــؤلاء عدا من يحمل الماء على ظهره فى الجرار النحاسية أو القرب وذلك فى الحارات الضيقة التى لا تسير فيها الجمال » (٥)

أما طافور فيذكر أنه يوجد بالقاهرة عدد كبير من السقائين غادين رائحين يبيعون المياه التى يجلبونها من النهر حامليها على ظهور الجمال أو الحمير أو على ظهورهم ، وذلك لكثرة عـدد الناس · ولا سـبيل الى الماء الا من النهر (٦) · ويحدد ابن بطوطة عدد الســـقائين على الجمال باثنى عشر ألف سقاء على حد القول (٧) · ولم يتعرض لذكر عدد الآخرين الذين يحملون المياه على الحمير أو فى القرب ·

ومن الأمور الجـديرة بالاحتـــرام ، والتى نفتقدها الآن ، انه كان لا يسمح بمرور حمل تبن ولا حمل حطب ولا يسوق أحد فرسا بها (يقصد القاهرة) ولا يمر بها سقاء الا وراويته مغطاة (٨) · وذلك حفاظا على نظافة الشـوارع والحارات وعدم ايذاء المارة ·

وقد اختلف الأمر قليـلا بخصـوص وسيلة نقل المياه فى القرن التاسع عشر ، كما يذكر اندريه ريمون ، فاستخدمت البراميل التىيجرها حصان أو حمار بدلا من القرب (وان كنت لا أميل الى هذا التعميم لأن القرب استعملت بعـد هذا التاريخ) · ولكى يحصل السقا ثمن خدماته كان يلجأ الى عدة وسائل تختلف فى دقتها · فقد كان يكتفى أحيانا بأن يســـجل على باب (المشـــترك) (٩) خطوطا بعـدد القرب التى أحضرها له · (١٠) وأحياناً أخرى كان يستخدم عقودا من الخرز الأزرق يسحب منها خرزة عن كل قربة يحضرها له · وعندما تنتهى كلخرزات العقد كان يسوى حسابه مع عميله (١١) ·

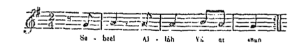
وقد تناول لين السقائين أيضا فى كتـــابه فيذكر أنهم ينقلون الماء فى مزادات من الجلد على الجمال والحمير ويحملونه على ظهورهم فىقرب صغيرة للمسافات القريبة ويطلق على الزادة التى يحملها لفظ (رى) بكسر الراء وسكون الياء ، والرى زقا واسعا من جلد البقر ويسمى ما يحمله الحمـار (قربة) وتكون من جلد الماعز ويحمـل الســقاء كذلك قربة من جلد الماعز اذا لم يكن يملك حمارا · ويسع الرى ثلاث قرب أو أربعا وأجر السقاء على القربة التى يحملها لمســافة تقرب من الثلاثة كيلو مترات حوالى مليمين (١٢) ·

اذن كانت توجد وسائل مختلفة لجلب المياه من النهر • ويبدو أنه كانت هناك عوامل تحدد كيفية هذا الاستخدام والوسيلة المستخدمة • هذه العوامل هى سعة الشارع وثراء المنازل والاحتياجات المائيـــة ، وطبيعى أن الذى يفى بهذا هو سقاء الجمل أو سقاء الحمار • أما المنازل التى تقع فى حارات ضيقة والتى لاتستطيع تلك الدواب المرور فيها فكانت تعتمد على سقاء القرب •

كما يوجد أيضا سقاءون يزودون المارة بالماء، ويسمى بعضهم (**سقا شربة**) • ويحمل هؤلاء قربة ذات أنبوبة نحاسية طويلة ويصبون الماء للظمآن فى طاس نحاسى أو قلة من الفخار •

وبالاضافة الى ذلك توجد طائفة كثيرة العدد تمتهن حرفة سقاية الناس ، ويسمى الواحد منهم (حمليا) وأغلب هؤلاء من الدراويش أو الرفاعية أو البيومية وهم معفون من الضريبة• ويحمل **الحملى** على ظهره ابريقا من فخار رمادى يبرد الماء ، ويحمل قلة من الماء المعطر بماء الزهر المقطر من زهر النارنج ليقدمه الى أفضل عملائه وكثيرا ما يضع فى فوهة الابريق غصنا من النارنج ويتناول الحملى من أفراد الطبقتين العليا والوسطى قطعة فضة (١٣) الى خمسة فضة ولا يتناول من الفقراء شيئا ، أو يتناول منهم قطعة خبز ، أو أى طعام آخر يضعه فى جراب يعلقه على جانبه •

ويصادف المرء كثيرا من الحمليين وبعض السقائين فى ساحات الحفلات الدينية كالموالد وغيرها • وكثيرا ما ينفحهم زائرو قبور الأولياء نقودا فى مناسبات كهذه ليوزعوا الماء على الراغبين من المارة ، وتسمى هذه الصدقة (**تسبيل**) وتكون اكراما للولى ويسمح لهؤلاء السقائين فى هذه الأحوال أن يملأوا الابريق أو القربة من سبيل عام لأنهم لا يتناولون شيئا من المارة وهم ينشدون لهذه المناسبة لحنا قصيرا داعين الظمآن ليتناول من هذه الصدقة المقدمة باسم الله فيقولون غالبا (سبيل الله يا عطشان) منغمة ويدعون لمن قدم الاحسان أن تكون الجنة والمغفرة من نصيبه فيقولون (الجنة والمغفرة لك يا صاحب السبيل) وهكذا • (١٤)



ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة والمغفرة من نصيبه فيقولون « الجنة والمغفرة لك يا صاحب السبيل » ، هكذا •



(★) لين ، المرجع السابق ، ص ٢٨٢ •

ويدعون لمن قدم الاحسان أن تكون الجنة والمغفرة من نصيبه فيقولون « الجنة والمغفرة لك يا صاحب السبيل » ، هكذا :

ويذكر ايفليا أفندى فى قائمة الطوائف التى نشرها فى اسطنبول عام ١٦٣٨ فيما يختص بالسقايين طائفتين متميزتين هما ، « **سقايين المدن أصحاب الخيول** » (١٥) ويصل عددهم الى ١٤٠٠ « **والسقايين المتجولين** » ، وهم الذين يحملون قربهم على ظهورهم ، ويبلغ عددهم ٨٠٠٠ • ويضيف الرحالة الانجليزى ماريسون الذى عاش فى القاهرة (١٦٩٧ – ١٦٩٨) بأنه كان ثمة اختبارا مبدئيا يعقد عند التقدم للقبول فى هذه الطائفة المهنية ، فلكى يقبل المتقدم عليه أن يتمكن من حمل قربة أو كيس ملىء بالرمل يزن ٦٧ رطلا لمدة ثلاثة أيام وثلاث ليال ، دون أن يسمح له بالاستناد أو الاتكاء أو الاستراحة أو النوم طيلة هذا الوقت (١٦)• وواضح أن الاختبار بهذه الكيفية مبالغ فيه ، ويبدو أن الكاتب لم يتحقق من ذلك حيث لم يرد ذكر لهذا الاختبار وبهذه الكيفية أو الطريقة فى مختلف المصادر ، مع العلم بأن هذا الاختبار جدير بلفت نظر الرحالة والمؤرخين ، فضلا عما هو معروف بأن المهن والحرف فى ذلك العصر كانت تورث • بالاضافة الى أن هذه المهنة ذات دخل ضئيل لا يستدعى التكالب على الانخراط فى صفوفها •

ولم تقتصر وظيفة السقائين على تزويد المدينة بالمياه ، بل كان لهم دور مهم آخر وهو المساعدة فى اطفاء الحرائق • ويبدو أن الحرائق كانت كثيرة ، أو أن حكام مصر كانوا يدركون مسئولياتهم ففرضوا على كل صاحب حانوت أن

يعد زيرا مملوءا بالمــاء لاستعماله فى حــالة الحريق (١٧) ·

وللدور الكبير والحيوى الذى يؤديهالسقاءون لأهل المدينـة أصــبحوا عرضة لسلب جمالهم وحميرهم وقربهم وذلك فى حالة الاضطراباتالتى تسود القاهــرة ، حيث يلجأ أحد الفريقين الى الاستيلاء على دوابهم لمنع المياه عن المدينة وارغام الفريق الآخر على الاستسلام كما حدث ســنة ١٧١١ م بين طائفتى العربان والانكشــارية ، وأيضا فى حوادث النزاع بين الأمراء والجنود والبشاوات فى العصر العثمانى · (١٨)

ولكن هل قام السقاءون بدور آخــر كرسل غرام أو نقل الرسائل العاطفيـــة بين المحبين بالاضافة الى عملهم الأســاسى كما يذكر ريمون وكما جاء فى وصف مصر ؟ فريمون يعتبر أن السقائين بحكم ذهابهم من منزل لآخر كمـــا تقتضى وظيفتهم – هيىء لهم أن ينفذوا الى أعماق البيوت حيث الســـيدات · وربمـــا يكونون لذلك – قد لعبوا دورا مهما فى نقــل الأخبــار ونشرها ، أو ساهموا بطريقة مباشرة فى الحياة اليومية لأهالى القاهرة · كما كانوا يستخدمون كوسطاء فى المغامرات العاطفية وربما لعبوا دور رسل الغرام (١٩) ·

أما كتاب وصف مصر فيعتبرهم على نحو ما رســـل الحريم وينتهى بهــم الأمر بأن يكونوا ثـروات كبيرة · والنســـاء هن اللائى يخترنهن ويتبادلنهن فيما بينهن · ويتمتع هؤلاء الخــدم (لا أدرى لماذا اعتبرهم المؤلف ضـــمن الخدم) عامة بحظ أوفر من الآخــرين ، ويوليهم أرباب البيوت أكبر قدر من الرعاية · وتبسط النســاء عليهم حمايتهن ويحرصن على راحتهم ويمكن ان يكون لهذا التكريم أسبابه العديدة · فالنساء وهن بطبعهن رقيقات وشغوفات لا يمكن أن يسلكن هذا المسلك الا بدافع من شفقة حميدة وربمـــا بسبب من تصنع الدافع الانسانى ، ومع ذلك فيحتمل أن تكون ثمة نواحى ضعف خفية هــى التى تحدو بهن الى اكرام رجال يكنن لهم قــدرا من العاطفة (٢٠) ·

ويبدو أن هذه الاراء مبــالغ فيهـــا حيث أن السقاء ليس لديه وقت للحديث مع الســـيدات أو أن يكون رسول غرام فهو يسير مسافة تقرب من ثلاثة كيلو مترات أو تزيد عدة مرات لكـــى يلبى احتياجات الناس من المياه · واعتقد أنه كان يمضى يومه بطوله رائحا غاديا · ولكى ندرك مدى الجهـــد الذى يبذله الســـقاءون ، يذكر **على باشا مبارك فى خططه أن كمية المياه التى تصرف فى مدينة القاهرة فى اليـــوم تســـعة وعشرون واربعمائة واثنتان وتســـعون مترا** مكعبا من الماء والمتر المكعب خمس عشرة قربة حمارى (٢١) فأين ذلك الوقت الذى يكون فيــه السقاء رسول غــرام ، والغالب أنه كان يحظى بعطف الناس لضآلة أجره الذى يبلغ مليمين عن القربة فضــلا عن عطفه هو على الفقراء ، وعدم تقاضيه أجرا منهم ·

وكان للسقائين نداءات خاصة بهم يعلنون بها عن مقدمهم وأشهر هذه النداءات كان نداء «يعوض الله » ويرى صاحب « المصريون المحدثون » أن هذا الهتاف أو النداء يدل على مرور السقاء · (٢٢) ورأى أن معنى هذا النداء يكمن فى التضاد بـين قيمة الشيء المباع والثمن المدفوع فيه فالماء سبب الحياة وبدونه لا حياة لبشر أو نبات « وجعلنا من الماء كل شيء حى » هذا الماء يباع بثــمن بخس وربما مجانا لذلك يطلب السقاء العوض من الله · وأيضا يعوض الله على الجهد المبـذول بمقابل ضئيل وأحيانا بلا مقابل ·

ويذكر ابن الحاج أن السقائين يصلون عــلى النبى صلى الله عليه وسلم عند مشيهم فى الطريق بالماء ليبيعوه وكذلك اذا أرادوا أن يفسح لهم فى الطريق يقولون صلوا على النبى محمد صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك (٢٣) ·

كما نقل الينا ايفليا افندى الصيغ الكلاميـــة التى كان من عادة هؤلاء السقايين أن يشــكروا بها عملاءهم جالبين البركة المقدسة على رءوسهم وهذه الصيغ بعض آيات القرآن الكريم «وسقاهم ربهم شرابا طهورا » « ان اعطينــاك الكوثر » « وجعلنا من الماء كل شيء حى » (٢٤) ·

واستعمال الآيات القرآنية والصلاة على النبى ينبع من أهمية الماء فى الدين الاسلامى فهو مبعث الحياة والنظافة وعطاء أو صدقة دائمة لمن يريد أن يتصدق ، وطهارة لمن يريد أن يتطهــر أو يتوضأ ·

وقد كان للسقائين حارة خاصة بهم يقطنها بعضهم ، وهي تبدأ من آخر شارع الشيخ ريحان حتى شارع درب الحمام · كانت هذه هي السمة السائدة اذ كانت كل طائفة أو أصحاب مهنة أو حرفة واحدة يسكنون في شارع أو حارة أو درب واحد (٢٥) ، وقد استمر هذا متبعا الى وقت قريب ·

كما كان الشارع الذي يبتدىء من شارع باب زويلة وينتهي أول شارع الحمزية مخصصا لبيع القرب والدلاء فضلا عن صنعها ، وقد سمي هذا الشارع باسم شارع القربيه (٢٦) وعم الاسم ليشمل الحي الذي لازال يعرف بذلك الاسم حتى الآن ·

ولأهمية مهنة السقاية ، فضلا عن ضرورة طهارة الماء ونظافته بالنسبة لشعائر الاسلام والصحة العامة ، كانت هناك نظم وقواعد لابد من اتباعها لضمان نظافة المياه المجلوبة ونظافة الأشخاص (السقاءون) ونظافة الأوعية والقرب المستخدمة في جلب الماء وكيفية الوقاية من المرض وتحاشي المرضى وكذلك مراعاة الآداب العامة ، والا تعرضوا للعقاب من قبل المحتسب· فيذكر ابن بسام بأنه لابد أن يكون لهم عريف (رئيس) وفي حالة دفع الأمواج للقاذورات الى الشاطىء يجب على السقائين أن يبتعدوا عن تلك القاذورات بالدخول في المياه الى أن يصبحوا على مبعدة من تلك القاذورات · وفرض عليهم عدم أخذ المياه من أماكن الاستحمام ، وكذلك عدم استخدام الراوية الجديدة مباشرة بل لابد من تركها في الماء أياما حيث أن طعم الماء بها يكون متغير الطعم والرائحة من أثر الدباغة ، ولا يستطيع السقاء استعمالها الا بعد أن يأذن له المحتسب بذلك ·

كما ينبغي عليهم وضع التباين في أوساطهم (٢٧) لستر عوراتهم · أما سقاة الماء بالكيزان فيأمرون بنظافة أزيارهم وصيانتها بالأغطية وتغطية القرب التي يسقون منها · كذلك عليهم عدم سقاية المجذوم والأبرص وأصحاب العاهات والأمراض الظاهرة (٢٨) · ومن الطبيعي أن هذا المنع ليس من القسوة في شيء كما ــ قد يتبادر الى أذهان البعض ــ بل انه قمة الرحمة والعناية بصحة الأغلبية ، خاصة أن هذه الأدراض معدية ، لذلك لابد لهؤلاء المرضى من استعمال أوعية خاصة بهم لا يستعملها سواهم ·

ولأهمية النظافة واحساس مسئولي ذلك العصر بهذا يؤكد ابن بسام على ضرورة قيام السقائين بجلاء الكيزان النحاس كل ليلة وتطييب شبابيكها (٢٩) بشمع المسك واللادن (٣٠) الطيب العنبري وافتقاد الخوابي (٣١) بالبخور والغسل (٣٢) كل ثلاثة أيام ·

كما حظي السقاءون أيضا باهتمام علماء الشرع لأهمية الماء ــ كما سبق القول ــ لشعائر الاسلام والصحة · فيذكر ابن الحاج بأن للسقاء ثواب عظيم اذا راعى الله في عمله فعليه أن يجلب الماء من أماكن طاهرة نظيفة ، كذلك يجب عليه عدم جلب المياه في الليل حيث لا يستطيع التحقق من نظافة المياه ، وأن لا يلجأ الى الغش فيملأ القربة تماما ولا يتركها ناقصة · مع تغطيتها بغطاء ظاهر ثقيل لكي لا يتناثر رذاذ الماء منها على ثياب الناس لأن في ذلك أذى لهم · ومن أجل نصائح ابن الحاج للسقا قوله : « ينبغي له أن يمشي بالجمل مشيا متوسطا لا يسرع فيه فيضر بالجمل ولا يبطىء به أيضا لطول مكث الثقل عليه لغير ضرورة شرعية » ·

وفي مجال الآداب العامة واحترام حرمة المنازل يذكر ابن الحاج السقاء بأنه يجب عليه الاطراق برأسه الى الأرض لاحترام حرمة المنازل ·وأيضا يجب عليه عدم دخول منزل به امرأة بمفردها لأن هذا يعتبر خلوة والخلوة بالأجانب محرمة · وغير ذلك كثير من الأوامر والنواهي والنصائح (٣٤) ·

وظل السقاءون على هذا الحال منذ البدء لا تغيير في حياتهم أو حتى في أدواتهم مؤدين دورا حيويا ومهما في حياة المجتمع الى أن تم في عهد الخديوي اسماعيل استعمال وابورات رفع المياه ومد المواسير الى المدينة (٣٥) ومع ذلك استمر السقاءون يقومون بمد المدينة بالمياه وذلك لأن شبكة المياه لم تغط المدينة في ذلك الحين وان تضاءل دورهم الذي ظل يخفت حتى كاد أن يختفي في بدايات القرن العشرين ·

وقد تجاوب سيد درويش مع الشاعر الذى تحدث بلسان السقائين وكأنه احـدهم وذلك ضمن رواية « ولو » مشيرا الى أحوالهم القاسية خاصة بعد مد مواسير المياه • ومحاولا فى الوقت نفسه اثارة العواطف الوطنية • حقيقة ما أجمل الصورة الشعرية التى قدمها لنا الشاعر •

يهـون الله
ع السقايين دول شقيانين
خـواجاتها جونـا
ليـه بيرازونـا

يعـوض الله
متعفرتين م الكوبانيـه
حيطفشـونا
دى صـنعة أبونـا

متعبرونا يا خلايق

عمـلوها فينـا
طـب رضـينا

ما ينفعونا ويلزقونا
ويشغلونا يا اخوانـا

اشـمعنى يعنى
ياكلـوا الصـينيه
بـاولو وينـى
وياخـدوا الماهيـه

م الكوبانيـه وعلاوله

وابن البـلد دى
ما يتعدلشى يمكن مـا
ويعوض الله
يطفـح الـدردى
يطولشى يتعشى طرشى
يهـون الله

ويعـوض الله

دحنـا بنسـير
وشـككنا كتـير
دى شركـه غلسـة
تلقـاها حادقة وخضره وزورقه
حسـبه بتباشـير
واهيـة ماشـيه
ميتهـا نجسـه
ويقـولوا رايقـه

يا آخـى هـا أو

اخيـه عليهـا
كاربونات ونبيت وسلفا
بيحطـو فيهـا
كبريت وبدرة عفـريت

ههـا أو

يا بنـت يا للـى
ما تندهيلى دى ميتى نيـلى
ماشـيه على البهـلى
اشربـى وادعـى

يعـــوض الله

روحى الوى بــوزك	فـى وش جـــوزك
خليـــه يطير ويجيب لـــك	زيـــر وانزلى تكســـير

فى الحنفيــــه

هى : يادلعدى يا معلم طلبــه	والنبى تتبــت لى قــربه
سقاه : يا صباح القشطه اسم الله	على عقـــلى يعـــوض الله
آه يانى من سحر عينيك	يا أرض احفظى ما عليـــك
عـــلى عقـــــــلى	يعـــوض الله
هـــى : عـــلى روحـــــى	يعـــوض الله
هو : عـــلى جســـمى	يعـــوض الله
يعوض الله	يهـــون الله

وأخيرا يصـــبح السقاءون صفحة فى كتـــاب التاريخ وذكرى فى وجـدان النـــاس ولايبقى الا اسمهم يأتى على شـــفاهنا بدون وعى حينما نشاهد ببغاء فنداعبه قائلين « أبوك الســـقا مات » ٠

★ ★ ★

المراجع :

(١) يبدو أن النيل تجاوب مع شعب مصر عندما عرفوافضله فاهتموا به وقسى عليهم عندما أهملوه فشح ماؤه كما هو حادث الآن ٠

(٢) ادولف ارمان ، هرمان رانكه : ـ مصر والحيـــاةالمصرية فى العصور القديمة ، ترجمة د٠ عبد المنعم أبو بكر ، محرم كمال ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٥٢١ ٠

ـ سير د٠ م٠ فلندرز بترى : ـ الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة ، ترجمة حســـــن محمد جوهر وعبـد المنعم عبد الحليم ، مصر ١٩٧٥ ص ١٩٦ ٠

(٣) الحسبة ويقوم بها المحتسب ووظيفته مراقبة الأسواق جاءت من روى ٠

(٤) الروايا ومفردها راوية وهى القربة وأعتقد أنهـــا والحوانيت والموازين والمكاييل والغش الخ

(٥) ناصر خسرو علوى ت ١٠٥٠م : سفرنامه ترجمـة د٠ يحى الخشاب القاهرة ١٩٤٥ ص ٤٩ ٠

(٦) حسن حبشى : رحلة طافور فى عالم القرن الخامس عشر الميلادى القاهرة ١٩٦٨ ص ٩٨ ٠

(٧) ابن بطوطة : ت ٧٩٩هـ رحلته ، بيروت ، ص ٣٢ ٠

(٨) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية ، القـــاهرة ،١٩٨٣ جـ ٢ ص ٧٨ ٠

(٩) يدل هذا على أنه كان يوجد نظام الاتفاق بين شخص وسقاء معين ليجلب له الماء نظير مبلغ معين أو بمعنى خر أن السقاء كان يتعامل مع أفراد خاصين به ٠

(١٠) كانت هذه الطريقة متبعة فى الريف المصرى الى وقت قريب خاصة فى الأوانى الفخارية والقفف حيث يعـلم البائع على باب من اشترى منه ويأتى فى موسم الذرة ليتقاضى ثمنها ذرة ٠

(١١) اندريه ريمون : فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ترجمة زهير الشـــــايب القاهرة ١٩٧٤ ص ١٠٠ ـ ١٠١ ٠

(١٢) ادوارد وليم لين : المصريون المحدثون ، ترجمة عدلى طاهر نور ، مصر ١٩٧٥ ، ص ٢٨٠ ـ ٢٨٢ ٠

(١٣) الفضة تساوى واحد على أربعين من القرش ونصف الفضة تسمى مفردا ٠ المرجع السابق ص ٤٩٢ ٠

(١٤) المرجع السابق ص ٢٨٢ ٠

وأوليج جولكف ، القاهرة مدينة ألف ليلة وليـــلة ،ترجمة أحمد صليحة القاهرة ١٩٨٦ ص ٥٢ ٠

(١٥) لم نعثر بين المصـــادر والمراجع وكتب الرحالةما يفيد استخدام الخيول فى حمل الماء ٠

(١٦) أندريه ريمون المصدر نفسه ، ص ٩٦ ـ ٩٧ ٠

(١٧) انظر المقريزى ، الخطط ج ٢ ص ٤٨٢ بولاق١٢٧٠هـ ، على باشا مبارك المصدر نفسه ، ج ٣ ص ١٦٠

(١٨) أندريه ريمون ، المصدر نفســه ، ص ١١٠ ـ ١١١ ٠

(١٩) اندريه ريمون ، المصدر نفسه ، ص ١٠٦ ٠

(٢٠) وصف مصر ، ج ١ ص ٢٦٥ ٠

(٢١) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ١ ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨ ٠

(٢٢) لين ، المصدر نفسه ، ص ٢٨١ ٠

(٢٣) ابن الحاج ، المدخل ، القاهرة ١٩٢٩ ، ج ٤ ص ١٨٢ ٠

(٢٤) اندريه ريمون ، المصدر نفسه ص ٢٨١ ٠

(٢٥) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ٣ ص ٣٢٩

(٢٦) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ٣ ص ٢٣٣

(٢٧) التبابين جمع تبان وهى سراويل قصيرة تستر العورةويكون للملاحين فقط ٠
ابن بسام المحتسب : نهاية الرتبة فى طلب الحســبةتحقيق حســـام الدين الســـامرائى ، بغـــداد ١٩٦٨ ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠

(٢٨) ابن بسام ، المصدر السابق ، ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠

(٢٩) لم أستطع تحديد ماذا يريد بشبابيكها فربما كانللكيزان النحاس شبابيك مثل القلة وذلك حتى لا تندفع المياه فى حلق الشارب أو ربما يقصد شبابيك الأسبلة ٠

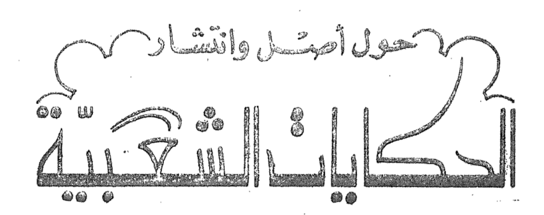
(٣٠) اللادن : نبات يستخرج من مادة لزجة طيبة الرائحة المصدر السابق ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠
(٣١) الخوابى : القرب ، ابن بســام المصـــدر نفسهص ٢٥ ـ ٢٦ ٠

(٣٢) مازال الى الآن كثير من المصريين يقوموز بعمليـةتبخير القلل وذلك بوضع المستكة والبخور فوق نار وقلب القلة فوق البخور المحترق وبذلك تكتسب رائحة ذكية ٠ كذلك الىالآن تروق مياه النيل فى الريف المصرى (أى جعل الرواسب العالقة فى الماء ترسب فى قاع الاناء) باستخدام الشبة أونوى المشمش بوضع أحدهما فى الزير أو الآنية التى بهأ الماء ٠

(٣٣) ابن بسام ، المصدر نفسه ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠

(٣٤) لمزيد من التفاصيل : ابن الحاج المدخل ـ القاهرة١٩٢٩ ص ١٠٥ ـ ١٨٢

(٣٦) د٠ محمود أحمد الحفني : سيد درويش حياته وآثارعبقريته ، مصر ١٩٧٤ ص ١١٨ ـ ١٢٠ ٠



د. غراء مهنا

ان الحكاية الشعبية هى العنصر الأساسى فى التعبير الشفهى لثقافة ما ، وهى تقدم عددا من الصفات التى ترتبط بهيكل المجتمع الذى تعيش فيه فى فترة معينة من حياته ،ولهذا فهى جديرة باهتمام كل من يشتغل بالأدب المقارن ، فعندما نحاول تحديد الصفات الاقليمية الخاصة يجب معرفة الأشكال المختلفة لهذا التقليد الشفهى فى المجتمعات الأخرى ، ولهذا فانه فى مجال الفولكلور تعد الدراسات المقارنة ذات أهمية خاصة ٠

ان العمل الفولكلورى أو الشعبى يجب أن يتسم بصفات محددة تميزه بوضوح عنالأشكال الأخرى للفن الشفهى٠

ولكن ما هو المقصود بالعمل الشعبى

هل هو العمل الذى يكتبه أو يؤلفه فنان من أبناء الشعب ؟ هل العمل الشعبى هو العمل الذى يتمتع بشعبية كبيرة وله قراء كثيرون ؟هل العمل الشعبى هو العمل الطبيعى ، الواقعى ، التلقائى ؟

ان الأدب الشفهى بصفة عامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة ما هى الا عمل انسانى عام شعبى ، غير فردى ، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع ، فهو انتاج تلقائى لشعب ما ، عمل مجهول المؤلف ، فهو انتاج لشخص أو اثنين ولكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعدله وتملكه وتضيف اليه أو تحذف منه ، فهى تنتقل من راو الى آخر ، فيضيف الأول بعض التفاصيل ويحذف الآخر البعض ، أو يدمجها مع تفاصيل أخرى ٠

وتتميز الحكايات الشعبية بعمرها الطويل فهى تقال وتردد وتحكى عبر العصور والقرون، وعادة ما يكون مصدرها حكايات أخرى كانت تروى منذ مئات أو آلاف السنين ، ومن الممكن أيضا أن تكون بقايا أسطورية أو أفكار أو معتقدات قديمة ٠ ومن المحال معرفة أين أو متى ولدت ما دامت تعيش فى كل مكان وكل زمان دون تحديد زمانى أو مكانى ٠ تختفى الحضارات

وتتعاقب الثورات السياسية والاجتماعية والدينية ولكن هذه الحكايات التى لا نعرف مصدرهـا بالتحديد تعيش فى ذاكرة بعض الرواة أو الباحثين ، فهى ثمار لتأملات وتجارب الشعوب، ولذلك تتشابه ويمكن أن نرجعها لبعض الأفكار الرئيسية (الأفكار ــ الأم) . فنجد فى الحكايات العناصر نفسها وان اختلف ترتيبها ولا يمكن أن يكون هذا التشابه وليد الصدفة :

« **اذا كان كل اقليم يحصد حكاياته من فروع لاشجار الفولكلورية التى تزين أرضه ،فان هذه الفروع جميعا تنتمى الى شجرة ضخمة تغوص جذورها فى الأرض كلها . ويغذى هذه الشجرة التراث الشعبى المنتشر فى العالم كله** » (١) .

لنأخذ مثلا تيمة منتشرة فى الحكايات الشعبية وهى **الخطيبة المستبدلة** : اذ تأخذ فتـاة دخيلة مكان الخطيبة الحقيقية فى الوقت الذى سـوف تسافر فيه الى الزوج ، فنجد هذه التيمة فى الحكايات الشعبية الفرنسـية « **حب البرتقالات الثلاث** » وفى الحكاية المصرية المقابلة «**الليمونات الثلاث** » بالتفاصيل نفسهـا تقريبا : ويوجـد مثال آخر فى حكاية قديمة ترجع الى العصـور الوسطى « **الكيس المملوء بالحكمة** » وفيه تطلب الزوجة من زوجها أن يحضر من رحلته كيسـا مملوءا بالحكمة وفى الحكاية المصرية **كشكول دهب** تطلب الزوجة علبة الصبر .

وهكذا اذا انتقلنـا من حكاية فرنسية الى حكاية أخرى مصرية نجد أمثلة متشابهة كثيرة، ولا يقتصر الأمر فقـط على نماذج عامة لحكايات متشابهة ولكن الحكايات نفسها تتطابق ممـا يثير الدهشة ، فمن ملايين المواضيع التى يمكن أن نتخيلهـا يوجد عدد محدود من المواضـيع المتشابهة يتكرر كثيرا : تنافس الأخوة ــ البحث عن الشىء المفقود ، الخطيب المتمثل فى صـورة حيوان الى آخره .. ان تيمات وتفاصيل كثيرة من حكاية مصرية قديمة « الأخوان » وجدت منذ قرن على بردية مصرية ترجع الى القرن الثـالث عشر قبل الميلاد توجد وتتكـرر فى حكايات أوربا كلها .

ان هذا التشابه بين الحكايات بالرغم من تباين المسافات الزمـانية والجغرافيه يرجعه البعـض الى تشـابه الظروف البيئية والمشـاكل التى يواجهها الناس فى مختلف البلاد ويجدون لهـا الحلول نفسها فيفسرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع فى العالم كله ، ووجود الحكاية بعينها فى بلاد مختلفة فى آن واحد ، فيقـول Joseph Bédier

« **ان كل حكاية أو نموذج لحكاية من الممكن أن يؤلف ويعاد تأليفه من جديد مئات المرات فى أزمنـة وأماكن مختلفة وان التشابه الذى نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفـة ما هـو الا نتيجة لتشـابه العوامل الخـلاقة للعقـل البشرى** » (٢) .

بالطبع من الممكن أن نعتقد أن العقل البشرى يخلق الفكرة نفسها فى أزمنة وبلاد مختلفة لأن الحكايات بنيت على مواضيع أساسية فى حياة الانسـان وهى تتعرض لمشاكل تهم البشرية كلها مثل العلاقة بين الانسان والكون ، والعلاقة بين الرجل والمرأة الخ .

ويعتقد جريم Grimm ان هذا التشابه من الممكن أن يكون وليد الصدفة فيقول :

« **توجد مواقف بسيطة وطبيعية للغاية ،لذلك توجد فى كل مكان مثل هـذه الحكايات التى تتكرر وتتماثل بلغات مختلفة لا توجد أية صلة بينها .. وذلك لأن شـعوبا مختلفـة قلدت بالطريقة نفسها أصوات الطبيعة** » (٣) .

وهذه النظرية تفترض وجود مواقف ومصالح ودوافع مشتركة للبشرية كلها . وهى تقوم على أساس افتراضات أخلاقية عامة يتقبلهـا كل

---

(١) Loeffler-Delachaux, Marguerite, *Le Symbolisme des contes de Feés*, L'arche, 1949, p. 9.

(٢) Bédier, Joseph, *Les Fabliaux*, Bouil- lon,, 1895, p. 36.

(٣) Ibid., p. 38.

انسان أو خرافة لا تتعارض مع أى عقيدة أو ديانة فيتقبلها المسلم والمسيحى على السواء •

ولكن هل من المعقول أن هذه الحكايات المتشابهة لا تربطها وحدة الأصل ؟ وهل من المعقول أن تكون انتاج تلقائى للعقل البشرى ؟ يرفض Cosquin هذه النظرية فيقول :

« **ان اقتناعى بأن هذا مستحيل الحدوث يزيد ويتأكد أكثر فأكثر ، فهذه النظرية لا أساس لها فاذا قابلنا فى الشرق والغرب حكايات متشابهة فهذا يعنى أن الأصل واحد ثم انتشر من بلد الى بلد » (١) •**

ولكن كيف استطاعت هذه الحكايات أن تعبر بسهوله حدود اللغة ؟ هنا يبرز دور الفرد ،ففى الحالات التى تقطع فيها الحكاية مسافه طويلة يجب أن تفكر فى الرحالة والبحارة والتجار ، فهذه الحكايات انتقلت فى العصور الماضية عن طريق الارساليات والجنود ـ فلكى تنتقل حكاية من بلد الى آخر يكفى أن يجتمع اثنان من الرواة من بلدين مختلفين وأن يفهم أحدهما لغة الآخر :

« **لا نحتاج أن نفترض وجود هجرات أو غزوات فيكفى أن ترسو سفينة ، أن يشترى عبد •• الخ فهكذا يمكن تفسير الانتشار المادى السريع للحكايات وسهولة انتقالها » (٢) •**

ان هذه النظرية ، أى سفر الحكاية من بلد لبلد يفضلها Roger Pinon ويسميها الانتقال « من الفم الى الأذن » وهذه القدرة على الانتشار تثبت لنا أن الحكاية ليست ملك شعب أو مجموعة من البشر ولكن على العكس من ذلك هى تسافر وتنتشر وتتكيف وتختلط بحكايات أخرى ويقول Roger Pinon :

« **ان هذا المسافر ذو الأشكال المتعددة يمكن التعرف عليه بالرغم من ملابسه المختلفة لأنه يمتلك وحدة موضوعية مرنة الى درجه بيرة يمكنها التكيف مع البيئة فى كل اقليم ـ ان التقاليد الدينية والعرفية تختم كل حكاية بختمها الخاص والراوى ايضا يضيف اليها بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ووسائله المفضلة»(٣)**

وليس المقصود هنا أن نتابع الحكايات الشعبيه فى هجرتها حتى وطنها « المجهول » ولا أن نبحث عن أصلها ولكن أن نتعرف عليها من خلال الأشكال التى أضافتها هذه أو تلك الحضارة ، فالحكايات اكتسبت فى كل بلد صفات خاصة تميزها عن مثيلاتها فى البلاد الأخرى ، وهذا ما يؤكده Soriano :

« **من عصر الى آخر تظهر الحكاية كواقع يرفض أى تغيير وفى الوقت نفسه كمادة لينة يسهل تشكيلها ويمكنها أن تكيف مع احتياجات متغيرة » (٤) •**

هذه التغييرات تتفق مع تطور العادات والمعتقدات وظروف المعيشة ، فالحكايات فى تنقلها تحمل علامة الأفكار والمعتقدات الاجتماعية والدينية الخاصة بكل بلد • ولا تصل الحكايات لشكلها النهائى الا اذا كتبت ونسخت فعندئذ تكف عن التغيير والتطوير على تلك الصورة

الأصل الشفهى	•• الشفهية ••	الكتابة ••	الأدب
	•• متغيرة تتشكل كثيرا (الرواة)	ثابتة على شكل نهائى	متغيرة تتشكل كثيرا (المؤلفون)
القراءة ••	الانتقال من الشفوية الى الكتابة		

(١) Cosquin (Emmanuel) *Quelques ob- servations sur les incidents compouns aux contes européens et aux contes orientaux*, extanted from Transactions of the Intemation of Folklore congress 1892, p. 68.

(٢) Bremond (Qande), *Logique du Récit*, Poétique, Seuil, 1973, p. 52.

(٣) Pinn (Roger), *Le conte merveilleux comme sujet d'étude*, Liège 1955, p. 7.

(٤) Soriano (Marc), *Les Contes de Perrauit*, Gollinard, 1968, p. 468.

قبل أن تكتب الحكايات كانت أحيانا تختصر بشدة أو يتم تطويلها وذلك نتيجة لتكرارها في مختلف العصور ، فكان الرواة يشكلونها فيضيفون بعض العناصر التى قد تعجب المستمعين والتى نتجت عن الشفوية لا تتعلق الا بالتفاصيل ويظل الأساس واحد ٠

فهذه « براويز » أو « تطرين » حول مواضيع ثابتة ولكن توجد بالطبع حكايات ترتبط بزمن أو مكان معين أو معتقدات خاصة ولا يتقبلها الا مجموعة معينة من الناس مثل بعض الحكايات الدينية سواء كانت اسلاميه أو مسيحية وهذه الحكايات كما يقول Bedier لا تسافر فهى ترتبط بجنس أو عقيدة ولذلك تسمى **بالحكايات** العرقية ، أما الباقى فهى الحكايات العالمية التى تغير ثيابها وعاداتها ولغتها وتعبر الحدود وتكون مادة شيقة للدراسات المقارنة ٠

ولكن كيف يمكننا أن نقارن بين نموذجين مختلفين لحكاية واحدة ؟ يقترح Bedier الأسلوب التالى : يجب أولا أن نجرد الحكاية من التفاصيل حتى نصل الى الهيكل أو الموضوع الاساسى للنص فيقول :

« **يجب أولا وبالضرورة أن نميز بين العناصر الرئيسية التى تكون حقيقة الحكاية وبين العناصر** الأخرى التى تعد من الاضافات أو الزيادات ولا أهمية لها » (٥) ٠

فالأولى ترتبط بثقافة معينة وبشعب معين وهى ثابتة لا تتغير ويرمز لها Bédier بالحرف اليونانى Ω أما الزيادات والاضافات فترتبط بتفاصيل تخص العادات والصفات ويرمز لها بالحروف اللاتينية a, b, c, d, وهى تتغير وتختلف كثيرا ٠

فالحكاية اذن هى مزيج من Ω (أى العنصر الرئيسى الثابت) + a, b, c, d (أى الاضافات المتغيرة) ٠ ان مقارنة هذه الاضافات فى النماذج المختلفة لحكاية واحدة يمكن أن تطلعنا على مدى انتشار الحكاية فهى دليل على التشكيلات المختلفة التى تعرضت لها الحكاية فى سفرها من بلد الى آخر ، والاضافات التى أضافتها كل مجموعة من الناس وفقا لأفكارها ومعتقداتها

وهكذا فاذا جردنا الحكاية من هذه الاضافات واقتصرنا على عناصرها الأساسية لا نجد أى عنصر خاص بمجتمع معين أو بلد معين ٠

يتبقى لنا اذن أن نفرق بين الحكاية الشعبية والأنواع الشعبية الأخرى كالأسطورة والميثية والحكاية على ألسنة الحيوان أو الفابيولا ٠

تحكى الأسطورة عادة عن حياة قديس ، أما الميثية فهى محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية والأبطال يكونون عادة من الآلهة أو القوى الخارقة ، وتهدف كل من الأسطورة والميثية الى تفسير الظواهر الخارقة وتختلفان عن الحكاية فى بنيتهما ٠ واذا جردنا الميثية من محتواها الدينى قد نصل الى خلق حكاية شعبية أو خرافية وهذا ما يسميه Jan de Vries الحكاية ـ الميثية » وما يطلق عليه Ploix « حكاية ميثية» أما الحكاية على ألسنة الحيوان فهى تدور فى عالم الحيوان وتتضمن حكمة أو درسا أخلاقيا٠

	الحكاية	الميثية	الأسطورة	الفابيولا
العالم	انسانى + خارجة للطبيعة	الهى	خارق للطبيعة	حيوان
الموضوع	شتى	ظواهر خارقة		
النهاية	سعيدة	—	مأساوية	تشتمل على موعظة أو درس أخلاقى

(٥) Gaston Paris, Revue *Critique* du L'déc. 1875, cité par J. Bédier, les Fabliaux, p. 166.

والحكاية الشعبية تتنوع مواضيعها فنجـد **الحكاية الخرافية** (غيلان ـ سحرة ـ قوى خارقة) وهى ما يسميها Propp الحكاية التى تتكون من سبعة أشخاص » (البطل ـ الأميرة ـ الشخصية الشريرة ـ الراسل ـ الشخصية المانحة ـ البطل المزيف ـ العامل أو الأداة المساعدة) أما Livi-strauss فهو يعرفها بأنها الحكايات التى تبدأ من نقطة انطلاق وتتمثل فى الخيانة وتنتهى الى نقطة وصول أو التقاء • تتمثـل فى الزواج وبينهمـا مجموعة كبيرة من الوظائف : مكافأة ـ مساعدة ـ عدوان •

ونجد أيضا **حكاية الحيوان** وهى من الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافى أيضا فالحيوانات تتكلم وتمتلك قوة سحرية • ومن الضرورى أن نفرق بين حكايات الحيوان والحكايات الخرافية التى يوجد بها بعض الحيوانات ، فنجد فى الأولى تناقضا بين الانسان والحيوان أو بين الحيوانات وبعضها البعض وتمثل الحيوانات الشخصيات الرئيسية وتنقسم الى مجموعتـين : الخـادع والمخدوع ، أما فى الثانية فتساعد الحيـوانات البطل ، اما بمصاحبته أو اعطاؤه قوة خارقـة فهى حيوانات معاونة ومانحة • ويوجد أيضـا الحكايات **الدينية والهزلية والمسلية** كما توجـد حكايات التحذير ولكنها تشترك كلها فى صـفة واحدة ولها طابع خرافى يزيد فى بعضهـا ويقل فى البعض الآخر : والتدرج التالى يوضح الأمر •

ولكن كيف تصنف الحكايات ؟ من الممكن ان نقسمها وفقا لمواضيعها ••

ولكننا حين نتحدث عن تصـنيف الحكايات لا يمكن أن ننسى نضيف Anti-Aarne فهو يجمع ويقارن النماذج المختلفة لكل حكاية فى العالم كله ويسمى كل موضوع نموذجا ويعطيه رقمه الخاص ، وبعد ذلك قام مع Stith Thompson الأمريكى بوضع التصنيف العالمى المعروف باسميهما :

١ ـ (أ) حكايات الحيوانات من ١ الى ٢٩٩

٢ ـ (ب) الحكايات الخرافية من ٣٠٠ الى ٧٤٩

(حـ) الحكايات الدينية من ٧٥٠ الى ٨٤٩

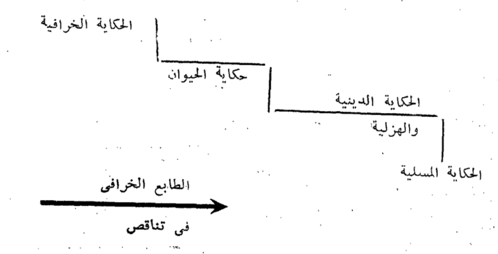
(د) الحكايات الخيالية من ٨٥٠ الى ٩٤٩

(هـ) حكايات اللصوص وقطاع الطرق من ٩٥٠ الى ٩٩٩ •

(و) حكايات العفـريت المخدوع من ١٠٠٠ الى ١١٩٩

(ز) نكت وحكايات هزلية من ١٢٠٠ الى ١٦٩٩

(حـ) حكايات هزلية عن الرهبـان من ١٧٠٠ الى ١٨٤٩



(ط) حكايات الأكاذيب من ١٨٥٠ الى ١٩٩٩

(ى) حكايات المغامرات ٢٠٠٠ الى ٢١٩٩

(ك) حكايات الحيل والخدع من ٢٢٠٠ الى ٢٣٩٩

(ل) حكايات غير مصنفة من ٢٤٠٠ الى الآخر ...

والحكاية ليست نصا مسليا فقط ولكنها تمتلك بنية تخضع للتحليل ويوجد لذلك منهجين للبحث : منهج Propp (عقلى) ومنهج Grevinas و Lévi-Straus, (لغوى) .

ويقول Roland Barthes انه يوجد ثلاث مستويات مرتبطة ارتباطا وثيقا : أولا الوظيفة ولا يمكن أن يكون لها معنى الا فى اطار الأحداث ، والحدث نفسه لا يحصل على معناه الشامل الا اذا كان مرويا أى خاضعا لرواية لها منهجها الخاص . اذن الوظيفة ـ الحدث ـ والرواية هم العناصر الثلاثة المرتبطة بتحليل أى حكاية .

وللحكايات الشعبية عالمها الخاص الذى ما تزال أسراره مجهولة حتى الآن والذى يرتبط ارتباطا وثيقا بتجارب البشرية ، ولا تكتفى الحكاية الشعبية بدورها المسلى ولا بالتعبير عن أحلام وآلام البشر ولكن لها وظائف أخرى متعددة .

وظيفة تعليمية أو اخبارية لأنها مصدر للمعلومات فهى تعكس صورة المجتمع الذى تعيش فيه .

ـ **وظيفة وعظية** لأنها دروسا اخلاقية وتضرب لنا مثلا يحتذى .

ـ واخيرا فالحكاية الشعبية خليط من الواقع والخيال ، من الماضى والحاضر ، من الجد والهزل ، فيظهر الخيال واقعا والواقع خيالا وتتشابه الحكايات من بلد الى بلد وهذا التشابه كما أشرنا من قبل ـ له عدة تفسيرات :

ـ اما أن تكون الحكاية الشعبية ميراثا يرجع لى عصور ما قبل التاريخ ولكن هذا التفسير مرفوض لأن الحكايات الشعبية تظهر بها حضارة متقدمة نوعا ومجتمع منظم وليس بدائيا: ملوك ، قصور ، حكام ومحكومين ، طبقات مختلفة من الشعب : تجار . جنود . حراس ..

ـ أما أن العقل البشرى الخلاق تخيل الحكايات نفسها من بلاد مختلفة وعصور مختلفة . وفى ظروف ثقافية مشابهة . ولكن هل من الممكن أن يكون التشابه الى هذا الحد ؟

ـ من الممكن أيضا أن تكون الحكاية الشعبية الشفوية مصدرها الأدب المكتوب فى قديم الزمن ولها مؤلف عاش فى عصر سابق ولكن لا شىء يؤكد هذه النظرية ولا يوجد أى أثر أو أى مخطوط يثبت ذلك . وأخيرا يوجد تفسير يبدو مقبولا فى رأينا وهو أن الحكاية الشعبية ولدت فى مكان وزمان محدد وانتشرت عن طريق التبادل سواء كان ثقافيا أو تجاريا .. فمثلا تشابه الحكايات الفرنسية والمصرية يرجع الى أن هذين الشعبين فى حوض البحر المتوسط تبادلا الحكايات ، خاصة أن العلاقات بينهما قديمة : الحروب الصليبية ـ حملة بونابرت ، التجارة ، السفر والترحال الى آخره ..

اذن فالحكايات المتشابهة غالبا ما يكون لها أصل واحد ومنبع واحد ثم انتشرت من مكان الى مكان ، يضيف اليها البعض ، ويحذف منها البعض ولكن يظل الجوهر واحدا والأساس ثابتا

وفيما يلى نموذجان لحكايتين شعبيتين انتشرت كل واحدة منهما فى مصر وفرنسا وسنلمس بوضوح كاف أن الأصل واحد وثابت وأن التفاصيل والاضافات هى التى تتغير ..

عنوان الحكاية فى التصنيف الدولى (آرن - طومسون) :

الجنيات : عنوان الحكاية المصرية **أمنا الغولة** عنوان الحكاية الفرنسية **الفتاتان ، القبيحة والجميلة** :

(حكاية من ليون جمعت من منطقة اللوار العليا) .

كان فيه ست عندها بنتين واحدة حلوة وواحدة وحشه البنت الحلوه كانت غير مؤدبه ورزله ودايما تتلوى أما البنت الوحشه على العكس كانت مؤدبه ولطيفه وتعامل الناس كلهم كويس وبالرغم من صفاتها الكويسه دى أمها ماكانتش بتحبها وكانت تخليها تعمل كل الشغل ، أما الحلوه على العكس ما كانتش بتعمل حاجه وأمها كانت بتحبها جدا .

وفى يوم البنت الطيبه راحت تدور على ميه قابلت العذراء اللى قالتلها :

- تيجى تفلينى ؟

- حاضر .

وهى بتغليها العذراء سألتها لقيتى ايه :

(ردت البنت الصغيرة)

- لقيت جنيهات دهب

قالتها العذراء خدى واعطتها علبة وقالتلها افتحى العلبه دى لما تروحى البيت .

البنت سمعت النصيحه ولما فتحت العلبه بقت حلوه ، حلوه زى النهار أحلى من أختها بكتير أختها غارت منها وطلبت من أمها انها تروح هى كمان تجيب ميه .

- أجابتها الأم أنا موافقه لأنها كانت هى كمان غيرانه من البنت الكبيره . البنت راحت عند الميه وقابلت هناك العذراء زى أختها وطلبت منها تفليها .

- أفليكى ! قالتها البنت باستنكار وبعدين سألتها العذراء لقيت ايه ؟

- لقيت قمل وبراغيت .

- خدى العلبه دى وافتحيها قبل ما تدخلى البيت .

ولما فتحت البنت العلبة بقت وحشه وشكلها يخوف .

الأم زعلت قوى واستمرت فى معاملتها الوحشة للبنت الكبيرة وفى حمايتها للبنت الصغيرة اللى بقت وحشه خالص .

وبعد كام يوم بعت الأب بنته الكبيرة للطاحونه راحت لأنها مطيعة وهى بتعيط علشان كانت خايفه وقبل ما توصل قابلت العذراء اللى قالتلها :

- رايحه فين يا بنتى ؟

- أنا رايحه الطاحونه وخايفه قوى .

- خدى أنا حديكى عيش أبيض وكلبه وانتى بتاكلى العيش ما تنسيش تدى الكلبه قد ما تاكلى .

البنت سمعت نصيحة العذراء وكانت بتدى الكلبه أكثر ما بتاكل وفى نص الليل حد خبط على الباب كان العفريت البنت قالت للكلبه :

- أقول له ايه ؟

اسأليه عايز ايه ؟

- ورد العفريت افتحولى .

البنت قالت للكلبه :

- يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

قوليله يجيبلك فستان بلون الهوا

العفريت راح وجابه ، البنت قالت

– يا كلبتى حانقول أيه ونعمل أيه ؟

– قوليله يجيبلك أجمل شال وأجمل جزمة يلاقيها .

– البنت قالتله وجاب لها كل اللى طلبتـه وخبط على الباب مرة ثالثة البنت قالت للكلبة:

– يا كلبتى حا نقول ايه ونعمل ايه ؟

– قوليله ياخد مصـفاه ويصـفى ميهالبحيره كلها وانتى تفتحيله

– البنت قالتله والعفريت راح يصفى الميه لغايه ما النهـار طلع البنت راحت واخده كل الحاجات اللى جابها العفريت الفستان والجزم وودتها لأمها وأختها اللى غارت منها وقالت :

– أختى دايما عندها كل حاجه أنا كمـان عايزه أروح أنام فى الطاحونه

– أيوه . قالتلها الام انتى حتروحى .

تانى يوم البنت راحت الطاحونه وقـابلت العذراء وسألتها رايحه فين .

– ما انتى شايفه أنا رايحه فين أنا رايحـه الطاحونه .

– ما انتيش خايفه

– أنا خايفه شويه

– حدى أنا حديكى كلبتى اللى حتحميكىمن الخوف وعيش أبيض كل أما تاكلى تدى للكلبه قد ما تاكلى .

لكن البنت كانت فجعانه كلته كله تقريبا من غير ما تدى الكلبه وما ادتهاش غير حتـــه صغيره ولما جه نص الليل العفريت خبط على الباب البنت قالت للكلبه :

– يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

الكلبة قالتلها : قوليله يدخل

– البنت قالتله والعفريت دخل وخطفهـــا والأب والأم ما فضـــلهمش غـــير البنت اللى ما بيحبوهاش . *

حكاية أمنا الغولة : **

كان فيه ست عندها بنت حلوه قـوى ، الست ماتت وجوزها اتجـوز واحده تانيه . وغارت مرات أبوها من ست الحسن (ده كان اسمها علشان كانت حلوة ورقيقـة وما فيش مثيل لحلاوتها) واتمنت ربنا يرزقها بنت حلوه لكن البنت اللى ولدتهـــا كانت وحشـــه جدا وسمتهــــا زليخة . وكانت مرات الأب تخلى ست الحســـــن تكنس وتمسـح وتعمل شـغل البيت . وكانت ست الحسن ما عندهاش غير هدوم مقطعة أما زليخة فكانت هدومها جـديدة وحلوه .

وفى يـوم مرات الأب بعتت ست الحســـن علشان تجيب ميه . وفى سكتها بياع سودانى فقالت له :

« صباح الخير يا عم يا بياع تدينى شـوية سودانى ؟ الراجل اداها . وبعدين قابلت واحد بتاع سمسم طلبت منه سمسم اداها وبعدين لقيت بيت كبير عتمه ساكنه فيه الغوله فخبطت على الباب . فلما فتحت لها الغولة قالت لها :

– « صباح الخير يامه الغوله » .

ردت الغوله :

– « عايزه ايه وايه حكايتك ؟ » فحكت لهـا حكايتها ، وبعدين الغوله طلبت منها أنها تفليها قعدت تفليها وتاكل السودانى والسمسم وترمى القمل وتقول لها : « قملك حلو يامه الغولة » ففرحت الغوله ونزلتها فى بير وقالت :

« يا بير يا بير املاها دهب وحرير كتير »

وبعدين اديتها بلاص وقالت لها كل شـجره تقابلك اروبها .

البنت قابلت شجرة الفل فروتها وقالت لها:

– « صباح الخير يا شـــجرة الفل » فردت الشجرة :

---

* Conte type No. 12 L'ogresse.
Titre international : «*Les Fées*», no 480.
Titre de la version francaise . à*Les Deux Filles*, *La Laido* et la Jolie, «p. 188, t. II.

(**) هذه الحكاية روتها السيدة/ نادية عبد الوهاب (٢١ سنة من مواليد كفر الزيات – محافظة البحيرة ، وقد روتها فى الاسكندرية يوم ١٩٧٦/٦/٢٥ .

ـ « صباح الخير يجعل بياضى فى وشك ».
بعدين قابلت شجرة الورد الأحمر فروتهـا وقالت لها :
ـ « صباح الخير يا شجرة الورد الأحمر » .
فردت الشجرة :
ـ « صباح الخير يجعل حمارى فى خدودك »
وبعدين قابلت شجرة الزيتون فروتها وقالت لها الشجرة :
ـ « يجعل سوادى فى عنيك » .
وبعدين قابلت النخلةوقالت لها بعد ما روتها وصبحت عليها :
ـ « يجعل طولى فى شعرك » .
رجعت ست الحسن لمرات أبوها وهى جمالها زايد فاتغاظت منها وسألتها منين كل الجواهر دى فحكت لها ست الحسن حكايتها .
مرات أبوها بعتت بنتها للغوله . وفى السكة قابلت بياع السودانى وبياع السمسم لكـــن مارضيوش يدوها وبعدين راحت بيت الغـــوله وخبطت على الباب ففتحت لها الغولة وقالت لها : « عايزه أيه » وأيه حكايتك ؟ » ردت :«أنا زليخة» وحكت لها حكايتهـــا وبعدين قالت لها الغولة فليني . فكانت تطلع القمل وتقتله وتقول :
« اخيه قملك وحش يامه الغوله اخيه »
فنزلتها الغوله فى بير وقالت :
« يا بير يا بير املاها تعابين وصراصير كتير ».
فطلعت مليانه بالحشرات وبعدين اديتهـــا بلاص الميه وطلبت منها تروى الشجر فىالطريق
البنت قابلت شجرة الفل الأول ومارضيتش ترويها فقالت لها :
ـ « يجعل بياضى فى شعرك » .
بعدين قابلتشجرة الورد الأحمرومارضيتش ترويها برضه فقالت لها :
ـ « يجعل حمارى فى عينك » .
وبعدين قابلتشجرة الزيتون اللى قالت لها:
ـ « يجعل سوادى فى وشك » .
وأخيرا النخلة قالت لها :
ـ « يجعل طولى فى جسمك » .
ورجعت البنت لأمها أوحش من الأول وأمها اتخضت وعيت . وكانت ست الحسن تخدمها وهى عيانه اما بنتها ما رضيتش تاخد بالهـــا منها .
وفى يوم أمير اتقدم لست الحسن علشـــان يتجوزها . وفى ليلة الفرح الأم حطت بنتهـــا فى المحمل مكان ست الحســـن وحبست ست الحسن فى البيت . الأمير عرف فقتـــل زليخه وأمها واتجوز ست الحسن وعاشوا مع بعض فى القصر فى أحســـن حال وتوته توته فرغت الحدوته حلوه ولا ملتوته ؟ *

عنوان الحكاية فى التصنيف الدولى

(آرن ـ طومسون)

الديب والمعزة والمعيز الصغار

عنوان الحكاية المصرية : **الديب والمعيز**

عنوان الحكاية الفرنسية : **التعلبة والديب**

كان فى مره معزه عندهـــا معزتين صغيرين عايشـــين فى وادى ورا الجبل وكانت المعزة تخرج الصـــبح ترعى ولما ترجع عنـــد غروب الشمس تخبط على الباب بقرونها وتقول :

---

* Une femme avait une fille très belle. Un jour, la femme mourut et le père se remaria. La belle mère fut ,



ـ افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار

أنا جايبه لبن فى بزازاتى

وجايبه نار فى رجلاتى

وجايبه فروع الشجر على قرونى الصغار

التعلبـه الكلمه سمعتهـا فى يوم وقالت لنفسها :

ـ أنتى كمان تعرفى تعملى كده

وفى يوم كانت المعزه خرجت ترعى قربت التعلبه من الباب وقالت وهى بتقلد صوت المعزه الرفيع :

ـ افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار

أنا جايبه لبن فى بزازاتى

وجايبه نار فى رجلاتى

وجايبه فروع الشجر على قرونى الصغار

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار •

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار •

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار •

المعيز اللى ما كانش عندهم غير كام شـــهر ما كانش عندهم خبره وافتكروا ان مامتهم على الباب وفتحوا للتعلبه ولما لقوا حيوان غـريب فى بيتهـم قعدوا يمأمأوا وينادوا على مامتهـم التعلبه ماكنتش بتحب الدوشة خافت وجريت من غير ما تعمل لهم حاجه وخدت معاها حتة جبنه التعلبه راحت تاكل الجبنه فوق صخرة ولأنها ما كانتش بتحب الحتت الناشفه سابتها تقع وكان فيه ديب معدى حيموت من الجوع تحت الصخره قاعد لم الحتت الناشـفه وكلها ولقاها أحلى من العسل فقال للتعلبه :

ـ يا تعلبه يا ختى منين أنتى جايبه الجبنـه الناشفه الطعمه •

ـ من بيت المعزه •

ـ وازاى أقدر أنا أدخل

ـ خبط على الباب وقول :

ـ افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار

أنا جايبه لبن فى بزازاتى

وجايبه نار فى رجلاتى

وجايبه فروع الشجر على قرونى الصغار

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار

الديب سمع بنصيحة التعلبه ولما المعزه خرجت راح مخبط على الباب وهو بيغنى الأغنيه اللى علمتها له التعلبه :

ـ افتحوا افتحوا يا صغاراتى

أنا جايبه لبن فى بزازاتى

وجايبه النار فى رجلاتى

وجايبه فروع الشجر على قروناتى

افتحوا افتحوا يا صغاراتى

ولما سمع المعيـز الصغيرين الصوت التخين والعالى أعلى وأتخن من صوت التعلبه عرفوا انه صوت الديب اللى مامتهم كلمتهم كتير عنه وقعدوا يمأمأوا ومارضـيوش يفتحوا الباب أبدا وراح الديب ينام وهو جعان *

★ ★ ★

ـ صلوا على النبى

ـ عليه الصلاة والسلام **

كان مره فيه معزه عايشــــه مع ولادها تلات معيز صغار فى بيت هادى وكانت المعزه واخده بالها قوى من ولادها الصغيرين • وكانت دايما تقفل باب البيت لأنها كانت خايفة من الديب• كل يوم الصبح كانت تسيب ولادها علشـان تروح الغيط تجيب لهم أكل وكانت تقول لهم:

ـ « خلوا بالكو وأوعوا تفتحوا للديب » •

وفى المسا لما ترجع كانت تخبط على الباب بقرونها وتقول :

---

* Titre international : *"Le loup, la chèvre et les* chevreaux».
Titre de la version française : «*La Renarde et le loup*», p. 158, t. III.

(★★) حكاية المعزة والمعزات الثلاث الصغار ، روتها السيدة زكية (السن ٦٠ سنة) فى حلوان محافظة القـــاهرة فى ١٩٧٥/١٠/٣ •

– « افتحوا لى يا ولاداتى
الحشيش على قرناتى
واللبن فى بزازاتى »
وكان المعيز الصغار يفتحوا الباب وهم فرحانين جدا ، ويقفلوه على طول .
وفى يوم كان فيه ديب جعــان بيلف حوالين الباب ، وسمع كلام الأم وتانى يوم خبط عــلى الباب وقال للمعيز الصغار
افتحوا لى يا ولاداتى
الحشيش على قروناتى
واللبن فى بزازاتى
المعيز الكبــــار كانوا عايزين يفتحوا الباب لكن المعزة الصغيرة صرخت وقالت :
– « لأ ده مش صوت أمنا ده صوت الديب »
لكن اخواتها فتحوا الباب‌غصب عنها فجريت بسرعة المعزه الصغيره واســتخبت فى الفرن . وأول الباب ما اتفتح هجم الديب على المعــيز وأكلهم .
وفى المسا ، لما رجعت الأم ما لقيتش غـــير المعزه الصغيره فسألتها :
– فين اخواتك ؟
– قالت لها :
– « أكلهم الديب » .
وخرجوا مع بعض يدوروا على الديب وخبطت المعزه على الباب : « توك ، توك » توك » فقال الديب :
– « مين بيخبط على قبتى
وأنا باكل فى لقمتى
طارت شرارة حرقت جبتى » .
قالت له :
– « أنا المعزه الهنديه
أم القرون الملوية ، تيجى تناطحنى »
قال لها :
– « مش انا الى أكلت ولادك »
راحت المعزه عنــد واحد تانى وخبطت على الباب : « توك ، توك ، توك » .

فقال الديب :
– « مين بيخبط على قبتى
وأنا باكل فى لقمتى
طارت شرارة حرقت جبتى »
قالت له :
– « أنا المعزه الهنديه
أم القرون الملويه
تيجى تناطحنى » .
قال لها :
– « مش أنا اللى أكلت ولادك » .
راحت لديب تالت وخبطت على الباب : «توك توك ، توك » .
فقال الديب :
– « مين بيخبط على قبتى
وأنا باكل فى لقمتى
طارت شراره حرقت جبتى » .
فقالت له :
– « أنا المعزه الهنديه
أم القرون الملويه
تيجى تناطحنى » .
قال لها :
– « أيوه أنا اللى أكلت ولادك » .
راحوا عند شط البحيرة والمعزة قالت للديب:
– «كل واحد منا يشرب‌ميه البحيرةوحنشوف مين حيخلصها الأول » .
وعملت نفسها بتشرب والديب قعد يشرب لغاية ما البحيرة نشفت راحت المعزه قايله له :
– « كل‌واحد يروح من‌ناحية وبعدين‌نتناطح»
كل واحد راح من ناحية وجريت المعزه‌بسرعة ونطحت بقرونهـــا بطن الديب المنفوخة راحت مفرقعة على طول . ونزلوا المعيز الصغار وهم بيقولوا :



ـ ماء ماء كلنا عضيده حلوه ماء » ٠

والحكاية التالية روتها السيدةسنية الترجمان (٤٠ سنة) فى الاسكندرية ١٩٧٦/٣/١٦

ـ وحدوا الله

ـ لا اله الا الله

كان يا مكان فيه معزه عندها ثلاث ولاد حمحم وزمزم وأرطوش الرمادى وهى كل يوم تجيب لهم الأكل من الغيط ولما تجيب الأكل تقول :

« افتحوا لى يا ولاداتى

الحشيش على قروناتى

واللبن فى بزازاتى »

يفتحوا لها الباب وياكلوا ويشربوا تسيبهم وتمشى ٠

الغوله سمعت الكلام اللى بتقوله الأم لأولادها فراحت هناك وقالت :

« افتحوا لى يا ولاداتى

الحشيش على قروناتى

واللبن فى بزازاتى »

ففتح حمحم وزمزم الباب للغوله راحت وكلاهم أما ارطوش الرمادى استخبى فى عين الفرن فالغوله ما شفتهوش ومشيت ٠

جات الأم الحقيقية وقالت :

« افتحوا لى يا ولاداتى

الحشيش على قروناتى

واللبن فى بزازاتى »

ففتح لها أرطوش الرمادى سألته عن اخواته قال آكلتهم الغوله قالت له أكلتهم أكل ولا زلطتهم زلط ؟ قال لها زلطتهم زلط قالت له اقعد هنا ومتتحركش وأنا حاروح أجيب اخواتك وراحت المعزه وسنت قرونها وراحت على شط البحر وقالت مين أكل حمحم ؟ مين أكل زمزم ؟ ييجى على شط البحر يحاربنى » جت الغوله وقالت أنا وحطت قرون من الطين قال المعزه « مين يضرب الأول » ردت الغوله عليها وقالت « أنا » وراحت ضربت المعزه فى بطنها فانكسرت قرونها الطين ٠ جت المعزه وضربت بطن الغوله فخرج حمحم وزمزم وقالوا لها « كلنا عصيده بسمنه وسكر وجه أرطوش الرمادى وعاشوا فى تبات ونبات توته توته خلصت الحدوته حلوه ولا ملتوته ؟

من الحكايات الشعبية المأثورة

ذو اللحية الزرقاء

الكاتب : يونا وبيتر آوبي

ترجمة : أحمد آدم محمد

ان حكاية « ذى اللحية الزرقاء » دونها بيرو Perrault فى كتاب «Histoires, ou contes du temps passé» قصص أو حكايات من الزمن الماضى عام ١٦٩٧ • والحكاية لا تحتوى على أى عنصر خارق ، باستثناء المفتاح السحرى الذى كان الدم يعاود الظهور عليه باستمرار بعد غسله وتنظيفه • والحكاية ، كما يرويها بيرو ، لا تتضمن الى حد كبير قصة خيالية ، وانما هى أسطورة أعيد جمعها بصورة لم تكتمل • وتوجد ثغرة واضحة فى القصة ، فمثلا هناك ثغرة بين دخول الزوجة الى الغرفة المحظور عليها أن تدخلها ، وعودة ذى اللحية الزرقاء غير المتوقعة ، وثغرة عندما يختفى ضيوفها بطريقة غامضة • كذلك فان تصميم ذى اللحية الزرقاء على أن ينتظر ربع ساعة قبل أن يضمها الى مجموعة الجثث التى يحتفظ بها فى معرض الموتى ببيته ، يبدو غير مناسب ، وهذه نقطة ضعيفة ليس هناك ما يبررها • وعلى الرغم من أنه لم تكتشف من قبل رواية للحكاية المذكورة ، فانها يمكن أن تؤخذ على أنها مسألة مسلم جدلا بأن لها وجودا •

والآثار المشئومة التى تترتب على الفضول ، وبخاصة فضول المرأة كانت بطبيعة الحال ، منذ عهد بعيد ، موضوع قصص يرويها الناس • فقد تحولت زوجة لوط الى عمود من الملح عندما نظرت خلفها لترى دمار مدينة سدوم ، وعجزت باندورا عن مقاومة ما ساورها من اغراء بفتح الصندوق الذى يحتوى على نعم الآلهة ، أدى الى أن يكدح الانسان فى الحياة ، مسلحا بنعمة واحدة ، هى الأمل • وفضول سايكى المفرط أسفر عن الحاق الضرر بها عندما بحثت عن مصباح لتتعرف على تقاطيع وجه زوجها •

والحجرات المحظور دخولها أيضا ليست غير معروفة فى المصنفات السابقة لكتاب بيرو • ففى كتاب "Pentameron" (« الأيام الخمسة » ، اليوم الرابع ، الحكاية السادسة) ، عام ١٦٣٥ قالت الغولة للأميرة مارشتا ان فى امكانها أن تدخل أى حجرة تشاء الا الحجرة التى أعطت لها مفتاحها ، ومن الطبيعى أنها عجزت عن مقاومة الاغراء بفتحها • وفى حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة (الليالى من ٦٠ الى ٦٢) نرى الأمير عجيب يقدم له مائة مفتاح ليفتح بها مائة باب ويسمح له بأن يفتح أى باب منها الا الباب

الذهبى ، الذى يفتحه ، وبعمل هذا لا يفقد عينا واحدة فحسب ، بل الاستمرار فى أن ينعم دون انقطاع ببهجة الحياة • ومهما يكن من أمر فان السبب الذى من أجله أوتمن على مفتاح الباب الذهبى اتضح بجلاء • لقد أعطى هذا المفتاح على سبيل الاختبار • وان من الاهانة لأمير ، كما قالت له الأربعون فتاة ، أن تكون فطنته موضع ارتياب • ومهما يكن من أمر فان دافع ذى اللحية الزرقاء الى اعطاء زوجته الفتية مفتاح الحجرة التى يعنى فتحها وفاتها أو وفاته ، هو دافع ، أقل وضوحا •

وثمة حكاية من طراز حكاية ذى اللحية الزرقاء التى جمعها الأخوان جريم ، فى دوقية هسى Hesse هى حكاية « طائر فتشر Fitcher » ، وهى قصة مخالفة لحكاية بيرو Perrault ، اذ أنها قطعا حكاية تدور حول السحر ، ومن الواضح أن الساحر يعطى سلسلة متعاقبة من النساء مفتاح الحجرة المحظور دخولها ليختبرهن • وعندما يتبين أن فى وسع ابنة رجل فقير أن تصمد للاختبار تعتبر جديرة بأن تصبح عروسا له ، والساحر ، فى الحقيقة ، لا يعود له سلطان عليها ، ويضطر الى أن يفعل ما تشاء • وفى رواية شفاهية لحكاية متداولة فى مقاطعة لافنديه La Vendée بفرنسا ، وسجلها يوجين بوسار Eugen Bossard عام ١٨٨٦ تقدم عروس ذى اللحية الزرقاء عذرا معقولا (فولكلوريا) لعدم النزول الى الطابق السفلى حتى لا تذبح • تفسر سبب ارتدائها ثوب الزفاف • فملابس الزفاف كانت فيما مضى من الثياب التى يؤثر الناس أن يرتديها من يدفنون ، وفى حالة من يعدمون فانهم يفضلون أن يرتدوها عندما تزهق أرواحهم • ولهذا فان الزوجة تخدع ذى اللحية الزرقاء بدهاء ، لأنها تتظاهر بأنها مستسلمة للموت •

وثمة حكاية مشابهة لحكاية ذى اللحية الزرقاء ، متداولة فى انجلترا ، هى حكاية « مستر فوكس » والمعروف أنها كانت شائعة فى القرن الثامن عشر (وهى مسجلة فى طبعة مالون بوسويل Malone Boswell لمسرحيات شكسبير عام ١٨٢١) • وفى هذه الحكاية نرى سيدة لفت أنظارها جار لها على حظ كبير من الثراء ، ولكنه رجل غامض غريب الأطوار ، فتزور بيته أثناء غيابه عنه ، وتقع بطريق الصدفة على حجرة مليئة بالهياكل العظمية وبراميل لاشىء فيها سوى الدم ، وتشهده بالفعل وهو يجر للبيت ضحية جديدة له من شعرها • وبعد بضع أيام عندما يأتى مستر فوكس لتناول طعام العشاء ، وبينما الضيوف يتفكهون برواية نوادر غير عادية ، تقص من جديد ما جرى لها ، كما لو كانت قد رأت ذلك فى حلم • وفى كل مرحلة من مراحل روايتها لما حدث يقول مستر فوكس : « ليس الأمر هكذا ، ولم يكن هكذا ، والله لا يرضى أن يكون هكذا » •• ومن الواضح أن هذه الحكاية تسبق فى التاريخ حكاية بيرو • وفى مسرحية « ضجة كبرى حول لا شىء » يقول كلوديو « اذا كان الأمر كذلك ، فهذا ما فاه به الراوى » ويعلق بنيدك Benidick بقوله : « كما جاء فى الحكاية القديمة ، يامولاى »:

ـ ان الأمر ليس كذلك ، ولم يكن كذلك ، ولا يرضى الله ، فى الحقيقة أن يكون كذلك ، وثمة قصة أخرى جمعها الأخوان جريم هى حكاية « العريس اللص » ، وهى تشبه هذه الحكاية الانجليزية الى حد كبير ، وهناك دورة لا يستهان بها من الحكايات ، التى تشمل قصصا بالفرنسية والألمانية والنرويجية والايسلندية والغالية ، وبلغة الباسك وبالايطالية واليونانية ، وكلها تتضمن غرفا محظورا الدخول فيها ، وقام بتحليلها ، وان كان ذلك بصورة غير مقنعة ، سيدنى هارتلاند Sidney Hartland عام ١٨٨٥ •

وربما كانت شخصية « ذى اللحية الزرقاء » ، بافتراض أن للقصة أساسا تاريخيا ، سوف تظل دائما لغزا غامضا • والمرشح لأن تمثله فى الغالب هذه الشخصية هو جيل دى رايس Gilles de Rais (١٤٠٤ ـ ١٤٤٠) الذى اجتذبت حياته غير العادية كتابا عديدين للسير الذاتية • وجيل ، الذى أصبح يتيما فى سن باكرة فى « بريتانى » ، نصب ماريشالا لفرنسا ، وعمره خمسة وعشرون عاما وحارب بجانب « جان دارك » فى أورليانز • وظل يعيش حياة تتسم بالتبذير الشديد فبدد ثروته ، حتى انه فى الثلاثينات من عمره لجأ الى السحر الأسود ، والبحث عن حجر الفلاسفة فى محاولة منه لتعويض ثرواته التى بددها • وكان فى عام ١٤٤٠ الشخصية الرئيسية

فى محاكمة قبيحة الصيت . اذ أنه لم يتهم بالهرطقة والخروج على الدين فحسب بل بارتكاب جرائم قتل متعددة . وقدر عدد ضحاياه بمائة وأربعين شخصا . وأعدم جيل شنقا هو وشريكان له فى جرائمه . وقصته ، وهى من أشد الحكايات فظاعة كان لها تأثير ، استمر زمنا طويلا ، على التراث الشعبى فى مقاطعة بريتانى الفرنسية ، والرواية المحلية فى معاقله الكئيبة تشهد بأنه هو ذو اللحية الزرقاء الأصلى . ومهما يكن من أمر ، فان الحقائق لا تزال تقول ان جيل لم تكن له الا زوجة واحدة ، وانها عاشت بعده ، وأن لحيته لم تكن زرقاء بل كانت حمراء ، وأن معظم ضحاياه لم يكونوا سيدات بل فتية صغار السن ، وأنه كان يجد لذة فى ملاطفتهم وهو يزهق أرواحهم .

ويبدو أن هناك واحدا من أهالى « بريتانيا » يحتمل أن يكون مرشحا أكثر من غيره لأن تمثله هذه الشخصية ، وهو كومور Comorre الملعون ، الذى ولد قبل ذلك بتسعمائة سنة حوالى عام ٥٠٠ م . وحسب ما تقوله رواية ، نشرت عام ١٥٣١ ، قام كومور ، وهو زعيم سلطانه مقصور على تلك الجهة ، بقتل العديدات من زوجاته ، عندما سعى الى الزواج من ترايفين ابنة جيروك ، كونت دى فان Tryphine Count of Vannes . ولما كان الكونت على علم بسوء سمعة كومور فانه رفض فى بادىء الأمر أن يزوجه من ابنته ، ولكنه بعد مفاوضات استمرت وقتا طويلا أقنعه بذلك جيلداس الصالح Gildas the Good راهب رويس Rhuys والذى قام بدور الوسيط . وطبقا للروايات المتأخرة كان الزواج فى أول الأمر موفقا يسوده الوئام ، ولكن ترايفين علمت ذات يوم أن زوجها كان دائما يقتل زوجاته عندما يكتشف انهن على وشك أن ينجبن طفلا . ولما كانت ترايفين تعرف أنها حامل ، فرت هاربة من القلعة ، دون أن تتمهل لحظة واحدة . ومهما يكن من أمر فانه يبدو أن كومور عندما اكتشف أنها هجرته ، انطلق محاولا اللحاق بها ، وما ان قبض عليها حتى وجه اليها بسيفه ضربة قوية (فصلت رأسها عن جسدها حسب ما جاء فى الأسطورة) وتركها جثة هامدة . واستدعى فى الحال القديس جيلداس ، كفيلها فى الزواج ، وسواء كان ذلك بما يتمتع به من براعة فى الطب أو بمعجزة ، فانه أعادها للحياة ، تنعم بالصحة والعافية ــ وتبين السجلات أنها عاشت لتشيد ديرا ، بعد أن أنجبت ولدا ، أعلن فى آخر الأمر أنه ، مثلها ، من القديسين . وفى حكاية كومور لدينا رجل ، هو موضوع القصص التقليدية ، وقاتل ذاع صيته ، بأنه ذبح خمس زوجات ، واكتشفت زوجته الخامسة سره الرهيب ، وكادت هى نفسها أن تقتل . وقصة مثل هذه لا تكفى فى حد ذاتها لأن تربط كومور بحكاية ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو لولا ظرف غريب فريد . ففى عام ١٨٥٠ اكتشفت لوحات زيتية تحت طبقة البياض بالجير على ألواح جدران معبد صغير مكرس للقديسة ترايفين فى سانت نيكولاس دى بييزى St. Nicolas Bieuzy . واعتقد البعض أن هذه اللوحات الزيتية ترجع الى القرون الوسطى ، وأثارت اهتماما شديدا ، اذ أنها ظهرت فيها بوضوح ترايفين وستة مناظر من قصة ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو . وعندما اكتشف فيما بعد أن اللوحات الزيتية لم تكن قديمة ، وتأكد أن السنة الفعلية ، التى تم فيها تصويرها ، هى ١٧٠٤ تضاءل الاهتمام بها . ومع ذلك فاننا اذا نظرنا اليها من موقعنا فى القرن العشرين يبدو أنه مما يلفت النظر أن قصة بيرو ، كان ينبغى أن ترتبط بأسطورة سانت ترايفين فى غضون ثمانى سنوات من نشرها ، وفى السنة التى أعقبت وفاة شارل بيرو Charles Perrault ، عندما كان أفراد الأسرة ، بطبيعة الحال ، لا يزالون على قيد الحياة .

وأول ترجمة انجليزية نقدمها فيما يلى ، وهى بقلم روبرت سامبر Robert Samber ، وقد نشرت عام ١٧٢٩ فى كتاب « قصص أو حكايات من الزمن الماضى
"Histories, or Tales from past time

★ ★ ★

ذو اللحية الزرقاء

يحكى أنه كان هناك رجل ، له بيوت جميلة عديدة ، فى المدينة وفى الريف ، على السواء ، وكان يملك قدرا كبيرا من الأطباق من الفضة والذهب ، والرياش المطرزة والعربات المموهة بالذهب فى أجزائها كافة . ولكن هذا الرجل

نفسه كان يندب حظه ، اذ كانت له لحية زرقاء ، جعلته على درجة شنيعة من الدمامة ، فكانت النساء والبنات يبادرن بالفرار منه مذعورات ٠

وكانت لجارة له ، وهي سيدة تتبوأ مكانة مرموقة بنتان بارعتان في الجمال ٠ فطلب منها أن تزوجه احداهما ، وترك لها أن تختار منهما من تزوجها له ٠ ولم تقبل أى فتاة منهما أن تقترن به ، وأخذن يرسلنه جيئة وذهابا لتتلقفه واحدة بعد الأخرى ، وهما مصممتان على عدم الزواج أبدا من رجل له لحية زرقاء ٠ ومما أثار اشمئزازهما ونفورهما أنه كان قد اقترن من قبل بزوجات عديدات ، لم يعرف أحد قط ما جرى لهن ٠

وأراد ذو اللحية الزرقاء أن يخطب ودهما فأخذهما مع السيدة والدتهما وثلاث أو أربع سيدات من معارفهما وكوكبة من بنات الجيران في ربيع العمر وذهب بهن الى أحد مساكنه الريفية ، حيث أقمن ثمانية أيام ٠ وهناك لم يشهدن شيئا سوى حفلات تبهج النفوس ، ورحلات للصيد والقنص تطارد فيها حيوانات من كل الأنواع وقمن بصيد السمك والرقص ، وأقيمت لهن المآدب الفاخرة التى تناولن فيها ما لذ وطاب من الأطعمة الدسمة والوجبات الخفيفة ٠ ولم تساور أيا منهن الرغبة في النوم وكن يمضين الليل في الضحك واللهو ، كل منهن مع الأخرى ٠ وقصارى القول سار كل شيء على ما يرام ، حتى ان الابنة الصغرى بدأت تعتقد أن سيد البيت لم تكن له « لحية زرقاء » في الواقع وأنه رجل مهذب ٠

وحالما عدن الى البيت تم عقد القران ٠ وبعد حوالى شهر قال ذو اللحية الزرقاء لزوجته أنه مضطر الى السفر الى بلد بعيد في رحلة تستغرق ستة أسابيع على الأقل ، من أجل مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وطلب منها أن تسلى نفسها في أثناء غيابه ، وترسل لصديقاتها ومعارفها للحضور ، وتحملهن الى الريف ، اذا راق لها ذلك ٠ وتشيع المرح والسرور في كل مكان تكون فيه ٠ وقال لها : « ها هي مفاتيح الحجرتين الواسعتين اللتين تحتويان على أفخر وأثمن الرياش ، وهذه هي مفاتيح خزائنى التى تضم الأطباق من الفضة والذهب ، والتى لا تستخدم كل يوم ٠ وهذه تفتح خزائنى المتينة ، التى أحفظ فيها أموالى من الذهب والفضة ، وهذه هي مفاتيح علب مجوهراتى ، وهذا هو المفتاح الذى يفتح أقفال كل ما لدى من مساكن ٠ أما هذا المفتاح الصغير فهو مفتاح المقصورة الخاصة التى أحظر عليك أن تدخليها واننى أحظر عليك دخولها وأقول لك أنه اذا حدث أن قمت بفتحها ، فلن تجدى فيها شيئا ، وسوف تتعرضين لغضبى واستيائى ٠ فوعدته أن تراعى كل شيء أمرها بأن تفعله ، وبعد أن عانقها ، ركب عربته ومضى في رحلته ٠

ولم تتمهل جارات وصديقات السيدة التى تزوجت حديثا حتى ترسل في طلبهن ، فقد كانت تساورهن رغبة عارمة في أن يشهدن كل الرياش الثمينة في بيتها ، اذ كن لا يجرؤن على أن يأتين ، في الوقت الذى كان فيه الزوج هناك ، بسبب لحيته الزرقاء ، التى كانت تبث الرعب في قلوبهن ٠ وانطلقن يجرين في كل الحجرات والمقصورات ، ويشهدن خزانات الملابس ، والتى كانت كلها حافلة بكل ما هو ثمين وجميل حتى بدت كل واحدة منها تفوق الأخرى في الجمال والروعة ٠ وبعد ذلك صعدن الى الحجرتين الواسعتين اللتين كانتا تحتويان على أفخر وأثمن الرياش ، ولم يستطعن اخفاء اعجابهن الشديد بعدد وجمال الطنافس والأسرة والأرائك ، وخزانات المجوهرات والتحف والمظلات والمناضد والمرايا ، التى تستطيع أن ترى فيها صورتك من قمة الرأس الى أخمص القدم ، وبعضها كان محاطا ببرواز من الزجاج والبعض الآخر باطارات من الفضة ، والفضة المموهة بالذهب ، وهي من أجمل وأروع ما رأته العيون ، ولم يتوقفن قط عن الثناء الشديد على ما تنعم به صديقتهن من رفاهية وقلن لها انهن يتمنين أن يكون لهن مثل حظها ، وكانت الزوجة طوال ذلك الوقت لا تجد سبيلا الى أن تشغل نفسها بتقدير كل هذه الأشياء الثمينة بسبب لهفتها الشديدة الى أن تذهب وتفتح المقصورة الخاصة في الطابق الأرضى ٠ وكان فضولها يلح عليها بشدة أن تفعل ذلك ، حتى انها دون أن تفكر في أنها ترتكب أمرا ادا ، عندما تترك رفيقاتها ، نزلت درجتين خلفيتين من السلم ، وفي عجلة مفرطة حتى انها أوشكت أن تدق عنقها مرتين أو ثلاث مرات ٠

وعندما وصلت الى باب المقصورة الخاصة وقفت هنيهة ، وأخذت تفكر فيما أمرها به زوجها ، وتفكر فيما قد ينتظرها من تعاسة اذا ما عصت أوامره ، ولكن الاغراء كان قويا جدا لدرجة أنها لم تستطع أن تتغلب عليه • فأخذت عندئذ المفتاح الصغير وفتحت المقصورة الخاصة وهي ترتجف بشدة • ولكنها لم تستطع أن ترى بوضوح أى شيء ، لأن النوافذ كانت مغلقة ، وبعد بضع لحظات بدات تلاحظ أن الأرضية كلها مغطاة بدم متخثر• تتمدد عليه جثث عدة نساء أزهقت أرواحهن ، صففت ازاء الحائط • (وكانت هذه جثث كل الزوجات اللاتى اقترن بهن ذو اللحية الزرقاء وقتلهن) • وخطر لها أنها سوف تموت لا محالة ، من الرعب ، فسقط المفتاح الذى انتزعته من القفل ، من يدها • وبعد أن استردت ، الى حد ما ، رباطة جأشها ، وأفاقت من هول المفاجأة ، أخذت المفتاح ، وأغلقت به الباب ، وارتقت السلم الى غرفتها لتعود الى حالتها الأولى ، ولكنها لم تستطع أن تتمالك نفسها فقد كانت فى حالة فزع شديد•

وعندما لاحظت أن مفتاح باب المقصورة الخاصة ملطخ بالدم حاولت مرتين أو ثلاث مرات أن تزيله عنه ، ولكن الدم ظل باقيا عليه فقامت بغسله بل وفركته بالصابون والرمل ، بلا جدوى ، لأن الدم بقى مع ذلك اذ أن المفتاح كان « جنية » ، فلم تستطع قط أن تنظفه ، لأن الدم عندما كان يزول من جانب كان يظهر ثانية على الجانب الآخر•

وعاد ذو اللحية الزرقاء من رحلته فى مساء الليلة نفسها ، وقال انه تلقى رسائل وهو فى الطريق ، تبلغه بأن الأمر الذى سافر من أجله قد انتهى لصالحه • وبذلت زوجته كل ما فى وسعها لتقنعه بأنها سعيدة للغاية بعودته السريعة • وفى صباح اليوم التالى طلب منها المفاتيح ، فأعادتها له بيد ترتجف • بشدة ، لدرجة أنه عرف بالحدس ما حدث بسهولة فقال لها « ماذا حدث ، ان مفتاح المقصورة الخاصة ليس بين باقى المفاتيح » ؟ فقالت : لا بد اننى ، بكل تأكيد ، تركته فى الطابق الأعلى فوق المنضدة • فقال ذو اللحية الزرقاء : « هيا أعطه لى الآن حالا » • وبعد أن انطلقت جيئة وذهابا عدة مرات اضطرت الى أن تحضر له المفتاح • وبعد أن فكر ذو اللحية الزرقاء وأمعن النظر فى الأمر قال لزوجته : « كيف اتفق أن يلطخ الدم هذا المفتاح ؟ » فقالت المرأة المسكينة ووجهها أشد شحوبا من وجه امرأة من عداد الموتى « أنا لا أعرف » • فرد عليها ذو اللحية الزرقاء بقوله « أنت لا تعرفين ، أما أنا فأعرف تماما أنك صممت على أن تدخلى المقصورة الخاصة : أليس كذلك ؟ حسنا جدا يا سيدتى • لسوف تدخلينها وتتخذى مكانك بين السيدات اللاتى رأيتهن هناك » •

وعندما سمعت هذا ألقت بنفسها على قدمى زوجها ، وطلبت منه الصفح عنها ، وتقاطيع وجهها تنم عن الندم الصادق ، وقالت انها لن تعصى أمره أبدا بعد ذلك • وكانت ، بدموعها ، كفيلة بأن تذيب الصخر ، فقد كانت جميلة تلوح عليها سمات الحزن والأسى ، ولكن ذا اللحية الزرقاء كان بين ضلوعه قلب قاس أشد صلابة من الصخر ! وقال لها « لا بد أن تموتى يا سيدتى الآن حالا » • فقالت له وهى تتطلع اليه بعينيها المخضلتين بالدموع « اذا كان لا بد أن أموت فأمهلنى قليلا لأتلو صلواتى » • فقال ذو اللحية الزرقاء « اننى أمهلك ربع ساعة ، ولكن على ألا تزيد عن ذلك لحظة واحدة » •

وعندما انفردت بنفسها ، صاحت تنادى شقيقتها وقالت لها : « يا أختى آن » لأن ذلك كان هو اسمها ، وأردفت تقول : « هيا اصعدى الى أعلا قمة البرج ،أتوسل اليك ، وانظرى ما اذا كان أشقائى قادمين ، فقد وعدونى بأن يحضروا اليوم ، واذا رأيتهم فأعطهم اشارة بأن يهرعوا » • وصعدت شقيقتها آن الى أعلا قمة البرج ، وكانت السيدة الملتاعة المسكينة تصيح بين الفينة والفينة « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » وكانت آن تقول : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار الذى يتصاعد من سنابك الخيل • والحشائش الخضراء » • وفى غضون ذلك كان ذو اللحية الزرقاء الذى يمسك بيده سيفا ضخما ، يصرخ بأعلى صوته مناديا زوجته : « هيا انزلى ، الآن حالا ، والا فاننى سوف أصعد اليك » • فكانت تقول له : « لحظة أخرى ، أرجوك » ، وبعد ذلك تقول بصوت رقيق جدا : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » فقالت لها الشقيقة آن : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار المتصاعد من سنابك

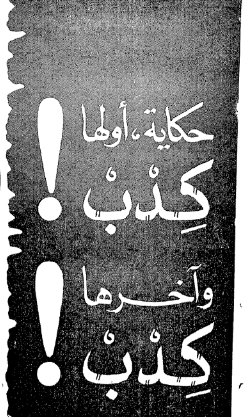
الخيل ، والحشائش الخضراء » • فصرخ ذو اللحيه الزرقاء قائلا : » هيا انزلى بسرعة ، والا فاننى سوف أصعد اليك » • وعندئذ قالت زوجته : « ها أنذا قادمة » • ثم صاحت قائلة : « آن شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » فردت عليها الشقيقة آن بقولها « اننى أرى غبارا عظيما يتصاعد من هذا الجانب هنا » • فقالت « هل هم أشقائى ؟ » فقالت : « لا للأسف ! يا شقيقتى العزيزة : « انه غبار يتصاعد من قطيع من الغنم » • وصرخ ذو اللحية الزرقاء : « هلا نزلت » • فقالت زوجته : « لحظة أخرى » • ثم صرخت قائلة : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » • فقالت « اننى أرى اثنين من الفرسان قادمين ، ولكنهما لا يزالان على مسافة بعيدة » • وقالت بعد ذلك بفترة قصيرة : « الحمد لله • انهم أشقائى • لقد لوحت لهم باشارة بقدر ما أستطيع ، بأن يعجلوا بالقدوم » • وصرخ ذو اللحية الزرقاء عندئذ بأعلى صوته ، حتى ان البيت بأسره أخذ يهتز •

ونزلت السيدة المسكينة وألقت بنفسها على قدميه ، ودموعها تتساقط على خديها وشعرها مسدل على كتفيها : فيقول لها ذو اللحية الزرقاء : « ان هذا لا جدوى منه فأنت لابد أن تموتى ، ثم يمسك شعرها باحدى يديه ويمسك السيف بيده الأخرى ، فقد كان ينوى أن يقطع رأسها •

فطلبت منه السيدة المسكينة ، وهى تلتفت اليه بوجهها وتتطلع اليه بعينين ذابلتين ، أن يمنحها لحظة واحدة لتستجمع قواها • فقال لها « لا ، لا ، ولتحمدى الله » : لأنه فى هذه اللحظة بالذات كان هناك طرق شديد على الباب لدرجة أن ذا اللحية الزرقاء توقف فجأة • وفتحوا الباب ، فدخل فى الحال فارسان ، وهما يجردان سيفيهما ، وانطلقا يجريان الى ذى اللحية الزرقاء • وعرف أنهما شقيقا زوجته ، وأحدهما فارس فى الجيش والثانى فارس من فرسان الحرس الملكى ، وعلى هذا انطلق يجرى هاربا فى الحال للنجاة بنفسه • ولكن الشقيقين جدا فى طلبه ، عن كثب حتى انهما أدركاه قبل أن يستطيع الوصول الى درجات سلم الدهليز ، وعندئذ ضرباه بسيفيهما فمزقا جسده وتركاه صريعا مضرجا بالدماء • وكانت السيدة المسكينة تكاد تكون ميتة مثل زوجها ، وكانت فى حالة من الضعف الشديد لا تسمح لها بأن تنهض وتحتضن أشقاءها • ولم يكن لذى اللحية الزرقاء ورثة ، وعلى هذا أصبحت زوجته مالكة لكل عقار له • واستخدمت جزءا من أملاكه لتزوج أختها آن من شاب مهذب كان يحبها منذ فترة طويلة وجزءا آخر لتشترى به شهادات رسمية بتملك أشقائها عقارات تدر عليهم دخلا والباقى لتقترن برجل مهذب مستقيم جدا وأهل للثقة ، جعلها تنسى الأيام السوداء التى أمضتها مع ذى اللحية الزرقاء •







د . مصطفى رجب

« كان فيه نورج (١) ندرس بيهـا البيض، تطلع الكتاكيت من ناحية ، والقشر من الناحية التانية ، وفى مرة وأنا راكب النورج وشغال ، فطيرة (٢) من النورج جات فى دماغ كتكوت قامت جرحته ، نزلت من فوق النورج علشان أسـد الجرح بشوية تراب (٣) . أتارى شوية التراب اللى سديت بيهم الجرح كان فيهم نواية (٤) بلح ، قامت النواية فى دماغ الكتكوت كبرت بسرعة وبقيت نخلة طويلة رمت (٥) بلح . ركبت النخلة أجيب بلح ، لقيت فيه أرض واسعة تيجى عشرين فدان ، فكرت أعمل ايه ؟ أعمل ايه ؟ نزلت جبتمحوات وطلعت بيه فوق النخلة ، وحرثت الأرض دى ، وسألت واحـد فايت : ياعم الأرض دى تنفع تنزرع ايه ؟ قال لى : دى أرض صفرا تنفع تنزرع سمسم ، نزلت جبت شـوال سمسم، وبدأت أزرع، وبعدين واحد فايت قال لى : لا ، الأرض دىماينفعش فيها السمسم ، ازرعهـــا بطيخ ، رجعت تانى ألم السمسم من الأرض وأحطه فى الشــوال ، ولما خلصت (٦) ، رحت أقفل الشــوال ، مارضيش يتقفل ، أتارى فيه سمسماية لسه ما رجعتش مكانها ، دورت عليها لغاية مالقيتها ، وحطيتها مكانها ، فاتقفل الشوال ، نزلت بيه تحت حطيته جنب النورج ، وأخدت معاى تقاوى بطيخ ، وطلعت تانى فوق النخلة ، وبدأت ، أرمى بذرة البطيخ من هنا ، تطلع من هنا (٧) لغاية مازرعت العشرين فدان ، فايت واحد قال سـلامو عليكم ، عجبه البطيخ ، قلت له اتفضـــل ، قعد قطعت بطيخة ، وطلعت من جيبى موسى (٨) علشان اشقق (٩) بيه البطيخة ، وأنـا باقطع فى البطيخة سقط الموس جواها ، بصيت عليـه ماشفتوش دخلت دراعى كله جوه البطيخة ماحصلتش الموس ، قلعت هدومى ، ونزلت فى البطيخة ، قعدت (٩) أعوم تلات أيام لما وصلت الى الموس ، وطلعت بيه من البطيخة ، وقطعت منها ، وأكلت الضيف » .

تعليق

هذا اللون من القصص الشعبي شـــائع في كثير من ريف مصر ، وتبدأ القصة عادة بحكاية أخرى ، وهى أن رجلا من الشطار تحدى آخـر فقال له : تقدر تحكى لى حكاية أولهـــا كدب وأخرها كدب ؟ فقال نعم · ثم شرع يحكى فقال: صلى ع النبى · فخسر الرهان ، لأن الصلاة على النبى ليست كذبا ، وجاء غيره ففعل مثلما فعل الأول ، ثم ثالث ورابع ·· الخ · ثم جاء رجل ذكى فهم اللعبة ، فبدأ فى قص هذه القصة من غير أن يبـدأ بالصـــلاة على النبى · ففاز بالرهان ·

وفى روايات أخـــرى يبـدأ هذا اللون من القصص بحكاية تقول : عندما أبويا اتجوز أمى كنت كبير وواعى (واعى ، واخد بالى) وكنت أرعى جديان ورباعى (الجديان : صغار ذكور الماعز جمع جـدى ، والرباعى [بفتح الـراء المشددة] اناث الماعز التى لم تلد بعد أو اناث الماعز الصغيرة) وحضرت الفرح ووزعت شربات ·· الخ ··

وهناك لون آخـر من هذا الفن يبدو على هيئة تشبه هيئة الموال مثل هذا النموذج :

على مقابر (الغلابه) برطع الســـمك والسردين

وأنا شفت بت بيضة بتقزقز اللبن الرايب

قلت لها يابت غطى اللبن بالتبن أحسن يتغبر

قالت : بكره أسبسب لك القصة ، وأعمل على خدى محرات

قلت لها وحق من رجم النخلة بقشر البيض ، طقت عنز ما أترك هواكم ولو باض الحمار جامع !!



ويلاحظ على هذا اللون ، بصفة عامة ، أنه لايتضمن أى هدف تربوى أو أخلاقى كما هو الحال فى القصـــة الشعبية التقليدية ، أو فى السيرة الشعبية ، أو الموال الشعبى .

ويمكن أن يكون الهدف ترفيهيا فقط ، وهذا يجعلنا نعتقد أن هذه الأنماط من الثقـافة الشعبية صـــور مقبولة من أدب اللا معقول أو أدب العبث الذى عرفتـــه الآداب الفصحى .

هوامش وتعليق :

(١) النورج : الآلة التى يدرس بها القمح وهى ذات اسطوانات حديدية مدببة تلف حول بكرة خشبية مطولة ، وتقود النورج عادة بقرتان .

(٢) الفطيرة : احـدى الاسطوانات الحديديةالمسننة التى تقطع القمح فى دورانها .

(٣) نواية : نواة .

(٤) سد الجرح بالتراب : من الطب الشعبىالموروث .

(٥) رمت النخلة : أى أثمرت .

(٦) خلصت : انتهيت من عملى .

(٧) أى أن عمليـة البذر والانبـات متتابعتان بسرعة .

(٨) موسى : موس الحلاقة يستخدم أحيـانا لقطع الأشياء الدقيقة .

(٩) قعدت : ظللت أعوم !!



تأليف: باتيسكومب جن

ترجمة: أحمد صليحة

مقدمة المترجم

تنقسم اللغة المصرية فى تطورها الى مراحل لغوية خمس هى القديمة والوسطى أو الكلاسيكية والحديثة أو المتأخرة والديموطيقية والقبطية ، أما الهيروغليفية التى تستخدم مجازا للاشارة للغة المصرية القديمة فهى مجرد كتابة أو خط يتألف من بضع مئات من العلامات الصوتية المقطعية ومنها تطور خط آخر يعرف بالهيراطيقية (الخط الكهنوتى) وأن كان قد استخدم فى منشئه لكتابة النصوص الأدبية والوثائق الادارية وغيرها من أغراض الحياة اليومية ، وقد كتبت به معظم تلك الأمثال .

والواقع أن فترة الاضطراب التى أعقبت سقوط الدولة القديمة قد شهدت نشاطا فكريا وأدبيا واسعا واستطاع المصريون آنذاك الارتقاء بلغتهم المكتوبة الى مستوى أدبى رفيع حرص الكتاب على محاكاته طيلة القرون التالية حتى عصر اخناتون الذى جعل من العامية لغة مكتوبة الأدب والادارة ، ومن ثم تبدأ بعصره مرحلة لغوية جديدة هى المصرية الحديثة .

B. Gunn, Some Middle Egyptian Proverbs, J.E.A. XII, 1926.

وكاتب المقالة Battiscombe George Gunn (١٨٨٣ - ١٩٥٠) عالم آثار بريطانى اهتم بالدراسات اللغوية وأتقن العبرية والعربية الى جانب المصرية القديمة وقبل أن يصبح أستاذا للمصريات بجامعة أكسفورد عمل أمينا بالمتحف المصرى في القاهرة وله حوالى ٧٢ كتابا ومقالة .

ولقد اقتصر الكاتب هنـــا فى دراسته على نصوص المرحلة الكلاســيكية وأهمها « الفلاح الفصيح » وهى رســالة حول مبادىء الحـكم الصالح فى ثوب قصــة عن فلاح تعرض للظلم ورفع شكاياته للحاكم يطلب فيها منه القصاص من ظالمه وانصافه ، أما النص الثـانى المهم فهو نصائح الوزير بتاح حتب التى يلقن فيها ابنه فن الحياة والحكم اعدادا له لخلافته فى منصب الوزارة • ولئن كنا نعرف وزيرين على الأقل من عصر الدولة القديمة يحملان هذا الاسم الا أن فقهـاء اللغة المصرية يرجحون لأسـباب لغوية نسبتها لأحد كتاب الدولة الوسطى الذى استغل اسم الوزير ليكسب عمله قيمة تاريخية واحتراما بين معاصريه نظرا لولع القدماء بتراثهم العتيق •

ولسنا نعرف حتى الآن مدى انفصـــام لغة الكتابة الأدبية عن لغـــة الحديث آنذاك ، ولو استطعنا لبات من اليسير علينا أن نميز الأمثال عن غيرها من عبـــارات النص ، فالمثل بطبيعة منشئه عامى اللغة لأنه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية ، ولو صـح منهج (جن) فى استخراج الأمثال ، لكان علينا أن ننسبها لفترة أسبق من عصر النص المكتـوب لأن المثـل يحتاج لبعض الوقت حتى ينتشر ويعم تداوله ، ولما كانت معظم مصادره تعود الى بدايات الدولة الوسطى ، بل وربما الى عصر الاضطراب الذى يفصلهـــا عن الدولة القديمة ، يلوح للمترجم أن معظمها يرجع الى الدولة القديمة ، ولذا عدل عن العنـــوان الأصـــلى « بعض الأمثـال الشعبية من الدولة المصرية الوسطى » لأن الأمثال هنا لاتقتصر على عصر الدولة الوسطى فحسب •

وسيجد القارىء منطوق المثل مكتوبا بالحروف العربية نظرا لغرابة الرموز الاصطلاحيـــة التى اتفق علماء المصريات على تسجيل النطق بهـا ، والتى قد لاتكون مألوفة للقارىء العربى والواقع أن العلماء قد لجأوا الى تلك الرموز نظرا لافتقار لغاتهم الأوربية لبعض الصوتيات المألوفة لنا •

ويراعى أن المصرية مثلها مثل العربيـــة لم تكن تكتب بحروف الحركة ، وان استخدمت فيهـــا الحروف اللينـــة (الألف ــ اليـاء ــ الواو) ولم تظهر الحروف المتحركة الا في القرن الثانى الميـلادى عندما ابتكرت الكتـابة القبطية • لذا لايعرف على وجه الدقة النطق الصحيح للكلمات المكتوبة بحروف ساكنة ، وتسهيلا للفظهـا ، اصطلح العلماء على فصـــل الحروف الساكنـة بعلامة الكسرة اذا لم تفصلها الحروف اللينة •

★ ★ ★

نص المقال

لكل شعب من شعوب العالم ذخيرة من الأقوال المأثورة التى تعبر عن بعض قيم الحيـــاة ، ويتقبل الناس تلك الأفكار الجاهزة ويتداولونها فى ثقة مثلمـا يتداولون قطع النقد الصغيرة ، فالمثل لمن يستخدمه للتدليل على صـــحة رأيه شـــاهد قوى يستحضره من الخبرة المتوارثة ، ولا يقتصر استخدام الأمثـــال بما لها من قوة موروثة على تقديم ســـند لفكرة أو نصيحة ، بل يمتد ، اذا أحسن اســـتخدام المثـل ، الى اضفاء قوة على النص من الناحيـة الأسلوبية • وعند أهل الشرق تلعب الأمثـال دورا مهما فى هاتين الوظيفتين ، اذ أن الفكر الشرقى يتسم بقدر من المحافظـة على التقاليـــد يفوق الفكر الغربى ، ولذا يجد الشرقى أنه من الأسهل أن يطعم أفكاره بالمأثورات البلاغيـــة والاستعارية ، ويعد استخدامها أيضـــا أحد أهم الفضـائل اللغوية التى لا غنى عنها ومن ثم لايجوز لامرىء أن يدعى اتقانه للعربية حديثا أو كتابة اذا لم يكن لديه ذخيرة من الأمثال فى ذهنـــه يستخدمهـا اذا ما دعت الحاجة •

ولم يكن المصريون القدماء استثناء فى حب أهل الشرق للأمثال وروايتهـا ، وهو ماتسعى تلك المقالة لابرازه ، بيد أن محاولة جمع الأمثال المصرية القديمـــة أمر تكتنفه الصعوبات حتى اذا لجأ الباحث الى الآداب القديمة ــ كمـا فعلت هنـــا ــ والصعوبة التى أعنيهـــا هى تمييز الأمثـال عن غيرها من أجزاء النص • فالباحث عندما يفحص نصوصا مثل تعاليم « بتاح حتب » وغيرها أو قصة الفلاح الفصيح ، بـل والخطابات سيجد فقرات تبدو فى شكلهـــا ومضمونهـا كما لو كانت حكما وأمثالا شائعة آنذاك ، ولكنها قد لاتعدو أن تكون فى حقيقة أمرها ســوى تعبيرات شخصية عن أفكار من كتبها • ولئن

كان ادراج مثل تلك الأقوال فى مجموعة أمثالنا أمرا مثيرا للانتقاد ، الا أننى أوردت بعضا منها فى ذيل المقال .

ان الباحث لايرجح أن القول مثل حقيقى الا فى حالات ثلاثة هى :

(أ) اذا ما أشار النص صراحة الى أن العبارة قول شائع .

(ب) اذا ما أوحى النص بطريقة غير مباشرة أن العبارة مثل .

(ج) اذا تكررت عبارة فى أكثر من نص وكان لها مظهر المثل ، فيرجح عندئذ أنها مثل مستعار من الحياة بطريقة مباشرة ، ولا سيما اذا كان ثمة فاصل زمنى واسع معقول بين النصين ، ولنا أن نعتقد أن الكتاب كانوا يستمدون عباراتهم المستعارة من مصدر عام ، كل على حدة .

الفئة الأولى

١ ـ فى لوحة الملك منتو حتب وردت عبارة فى آخر سطورها « ان أثر الرجل هو فضيلته « أما » الشرير فمآله النسيان (حرفيا : منسى هو الشرير) » (★) .

منو بو نى س نفرو . ف : سمح بو بين ـ بى .

وقد سبقتها عبارة تقول « تلك الجملة » التى تتردد « على لسان العظماء » .

ئس بف حرى دى ورو .

٢ ـ وفى قصة الفلاح الفصيح وردت عبارة :

« لا يذكر اسم الفقير الا بسبب سيده »

دم . تو رن نى حورو حر نب . ف

وكانت مسبوقة بعبارة « المثل الذى يقوله الناس » .

باخن نى مدت جدو رمث

ويبدو أن كلمة « خن » كانت تعنى « مثلا » فى مقابل كلمة « **جدو** » (قول) و « **ئس** » (عبارة) .

٣ ـ وفى القصة نفسها نجد مثلا آخر : « العدل حياة النفس » (١)

(حرفيا : اقامة العدل هو النفس للأنف)

ثاو بو نى فند ايرت ماعت.

أى أن العدالة والأمانة لازمتان لحياة المجتمع، وقد سبقت تلك الجملة لفظة (جد) أى قول

٤ ـ وفى خطاب غير منشور فى متحف بروكلين نجد جملة مسبوقة بعبارة « أنظر ، انه يقال »

مثن جد . تو .

« الجائع يجب أن يجوع »

حقرر حقر (٢)

وترجمة المثل ومعناه قابلان للشك .

الفئة الثانية

٥ ـ وفى الخطاب السابق نجد جملة مسبوقة بعبارة **(ر جد)** التى قد تعنى « لما يقال» أو ربما « أى »

(★) عند ترجمة النصوص المصرية الى العربية حرص المترجم على التزام الحرفية قدر المستطاع ايثارا للدقة وهو المنهج الذى اتبعه المؤلف عند ترجمته لها الى الانجليزية وفى بعض الحالات التى اضطر للتصرف فيها سيجد القارىء الترجمة الحرفية بين قوسين (   ) ، أما الكلمات التى قد يضطر لاضافتها فقد وضعها بين تنصيصين «   » . (المترجم) .

(١) تترجم كلمة « ماعت » عادة بالعدل بيد أن الكلمة فى الواقع تعبر عن الصواب والخير فى مقابل « الشر » (**جوت**) والاثم (**اسفت**) والماعت هو النظام الخير الذى ارتضاه الرب لعالمه والذى يتجسد فى صورة امرأة تمسك فى **يدها** ريشة نعام أو تحملها على رأسها وكان « جن » قد ترجم العبارة باقامة العدل ـ (المترجم) .

(٢) الترجمة الانجليزية للمثل ، بيد أن حرف (ر) يدل فى المصرية القديمة على المستقبل ولذا يمكن أن تترجم الجملة « الجائع سيجوع » وقد يذكرنا هذا بالمثل العامى « الجعان يفضل طول عمره جعان » الذى يشير الى روح القدرية المتأصلة فى نفس المصرى ، وهى نزعة تشكك فى قدرة الانسان على تغيير مصيره وتحثه على تقبل قدره والرضا به ، ويرجح هذا المعنى أن تاريخ الخطاب يعود الى الأسرة الحادية عشرة التى شهدت فيها البلاد حروبا أهلية وصراعات على العرش ـ (المترجم) .

نصف حياة أفضل من موت تام (حرفيا : مرة واحدة) ★

نفر جس نـى عنخ ر مت م سب وع

٦ ـ « ساعد من يساعدك » (حرفيا : اعمل لمن يعمل لك)

ار ن ار « ر » ن • ك •

ورد هذا المثل أيضا فى قصة الفلاح الفصيح باعتباره شعارا (ثس) يردده أحد الموظفين من أبطال القصة ، ولذا يمكن اعتبار هذه الجملة مثــلا •

٧ ـ « ساعد من يعمل لتجعله يعمل » •

يبدو أن هذا المثـل الذى ورد فى القصـــة السابقة أيضا يعنى أن على المرء أن يسـاعد من يعمل حتى يزيد من عمله ، وقد أشار الكاتب له باعتباره وصية « وج » ، ويبدو أن كاتب نص « جوار اليائس من الحيــاة مع روحه » الذى يعود لنفس الفترة تقريبا كان يعنى هذا المثل حينما كتب عن العصر المضطرب الذى كان يحيا فيه : « لا أحد فى هذا الوقت يساعد من يعمل »، ولو صح هذا لصحت نسبته الى الفئة الثالثة • ويعتقد فوجلسج (Vogleseq) فى تعليقه على القصة أن المثل يدل على المنفعة المتبادلة ولذا توسع فى ترجمته ليصبح « أعمل لأجـل (أى ساعد) من يعمل حتى تجعله يعمل « لك فى المقابل » • ولو صـــح هذا الرأى لكان المثل رواية مغايرة للمثل السابق بيد أنه من الصعب التسليم بتلك الترجمة لاعتبارات لغوية •

الفئة الثالثة

٨ ـ « اسم الشجاع (يعرف) من فعله • ولن يفنى فى هذه الأرض قط » (٣) •

ايو رن ن قن م ايرت • ف ، نن حتـم م تـــا بـن جـت

يبدو أن هذا المثـــل الذى نقش على جدران مقبرة أحد المحاربين العظـــام من أوائل عصر الأسرة الثانية عشرة والذى خاض غمار الحرب ضد الهكسوس تحت امرة الملك أحمس الأول (القرن الســـادس عشر ق • م) كان أحـد الأمثال الشـــائعة آنذاك ، حيث نجـده يتكرر ثلاث مرات على آثار تلك الأسرة ، فى مقبرة القـائد أحمس بن أبانا وفى تسجيلات الملك تحتمس الثالث الرسمية • ويمكننا مقارنة هذا المثــــل مع فقــرة وردت فى بردية متقـــدمة (بترو جراد ١١١٦) :

« لن تذوى شهرة (حرفيـــا : اسم) رجل (معروف) من فعله •

٩ ـ « ما من أحد يعرف نصيبه وهو يخطط للغد »

نـن ون رخ سخرو • ف ، كا • ف دواو •

وفى قول آخر « لايدرى المرء بالمصـير وهو يفكر فى الغد » •

ن رخ • ن • تـو خبرت ، سيا • ف دوا •

ويتكرر هذا المثل فى تعاليم « بتاح حتب » التى تنسب لنهاية الدولة القديمة (حيث ظهر الشكلان فى مخطوطتين مختلفتين لنفس التعاليم) كما يظهر فى جوار غير منشور من عصر الدولة الوسطى عثر عليه فى الرمسيوم •

١٠ ـ « ليس من دوام فى مصر »

ن خبر ايسق م تا • مرى (٤)

(★) يشبه المثل العامى المصرى « أقل عيشة أحسن من الموت » • (المترجم) •

(٣) لا يعنى هذا المثل أن الجندى الباســـل سـيحظى بخلود الذكر فحســب ، بل بخلوده هو ذاته اذ كان الاسم أحد مقومات الانسان وعناصره الرئيسية مثل الجسد والروح والقرين والظل ، وترديد الاسم يكفل للنفس البقاء ، كما أن روحه تحيا على تعاويذ القربان التى ترتل باســـمه (المترجم) •

(٤) يبــدو أن كلمة ايسق التى تعـنى التلكؤ قد استخدمت هنا مجازا للبقاء على قيد الحياة ، أما اسم مصر هنا فهو « تا ـ مرى » الذى كان يدل فى الأصل على الأراضى التى تغمرها مياه الفيضان ومنه اسم الدميره فى الصـــعيد قبل بناء السد العالى (المترجم) •

أى أن الموت حتم علينا فى وقت أو آخر ، ولقد ظهر هذا المثل مرتين الأولى فى قصيدة فى مدح الموت من عصر الأسرة الثانية عشرة ، والثانية فى أحد نقوش الأسرة التاسعة عشرة .

١١ ـ « لا يعلم المرء بما فى القلب » .

ن رخ . ن . تـو ونت م ايب (٥)

أى أن مايسره اللب من أفكار محفوظ وما من سبيل لاستكناهه ، ويتكرر هـذا المثل ثلاث مرات . الأولى فى تعاليـم بتـاح حتب ، وقد استخدمها الوزير لحث ابنه على أن يكون لبقا فى حديثه مع العظماء كما ورد مرتين فى قصة الفلاح الفصيح ، وان كانت صلتها بسـياق النص مازالت غامضة .

١٢ ـ ان ما يقضى به الاله واقع (حرفيا : أمر الاله هو الواقع) :

ظهر مرتين الأولى فى تعاليم بتـاح حتب ، والثانيـة فى نقوش الفرعون الكوشى « تانوت آمون » (٦) بعد قرون عدة . وربما لا يعدو التكرار الا أن يكون اقتباسا من النص الأول .

تلك بضعة أمثـال تمكنت من جمعهـا من النصوص المصرية القديمـة حتى عصر الأسرة الثانية عشرة . ومن المؤكد أن بوسـع الباحث العثور على المزيد منها فى النصوص التاليـة ، بيد أنها تخرج عن الحدود التى حصرت فيهـا نطاق بحثى .

ولو شئنا أن نعقب على الميول والنزعات التى تعبر عنها تلك الأقوال ، لرأينا أن أكبر مجموعة تتألف من الأمثال رقم ٢ ، ٥ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ التى تعبر عن تأملات حول الحياة والانسان ، وربما كان المصرى يتهكم فى المثل (٢) من ضآلة شأن الفقراء فى المجتمع بينما يحث المثل (٥) على الرضا بالفاقة ، وبتقلب صروف الدهر فى المثل (٩) ، ويذكرنا المثل (١٠) بالفناء والموت باعتبارهما مصير كل انسـان ، أما المثل (١١) فيذكرنا بأننا لا نعرف عن رفاقنا سوى أقل القليل ، أما المجموعة التى تشكلها الأمثـال ١ ، ٣ ، ٨ فتتسم بنبرة أخلاقيـة واضـحة (وهى تتعارض مع آراء مارك انتونى الساخرة) نحو الخير (المثل ١) ونحو العدالة (المثل ٢) ونحو الشـجاعة (المثل ٨) ، ويحث المثلان (٦ ، ٧) المرء على العمل الخير المجـرد من الهوى . بينما يبـدو المثل (٤) متسما بنبرة قدرية سـاخرة ، ولكن ترجمته غير مؤكدة ، أما المثل (١٢) الذى يعبر عن عبثية جهـد الانسان ، فهو القول الوحيد الذى له مسـحة دينية هنا .

ولقد ذيلت مقالتى تلك بفقرات اقتطفتها من نصوص الدولة الوسطى والفترات السـابقة عليها ، ويلوح لى أن تلك الأقوال كانت أمثالا ، ولكننى سأكرر ما سبق وأن نبهت اليـه فى مطـلع مقالتى وهو أن المعـايير النقدية التى استخدمتها لتحديد الأمثال لاتتوافر لها ، وليس ثمة دليل لدينـا أنها أكثر مما تبدو عليه ، أى أنها مجرد أفكار أصيلة وضعها مؤلفو تلك النصوص التى عثرنا عليها فيها . ومع ذلك فهى أقوال لاتخلو من فائدة ، اذا فصلت عن سياقها ، باعتبارها أمثلة من حكمة المصريين القدماء .

١ ـ « ان متاع الفقير أنفاسه » (حرفيا : النفس هو للفقير متاعه)

ثاو بـو نى ماثير اخت . ف

١ ـ ان سماء الرجل هى صنع المعروف » (٧)

بـت بـو نـت س يـون نفـد

ويبـدو ان الكاتب يتلاعب هنا بكلمة بت (سماء) التى تعنى حرفيا مظلة ، فالمثل يشير

---

(٥) تعنى (ايب) المصرية القلب والعقل معـا مثل اللب فى العربية (المترجم) .

(٦) آخر فراعنة الأسرة الخامسة والعشرين التى نشأت فى شمال السودان (كوش) وحكمت مصر قرابة قرن من الزمان ، باعتبار أن مصر والسودان بلد واحد خاضع لسلطان الاله الأعلى آمون وقد سـعى فراعنة الأسرة الى اعادة احيـاء تراث الدولة القـديمة واعادة نسخ نصوصـها ودراستها (المترجم) .

(٧) للظل فى العربية معنى الحماية فى قوله (صلعم) : « سبعة يظلهم الله يوم لا ظل الا ظله ... (المترجم) .

اي أن الخلق القويم مصـــدر للنعمـة ووقاية لصاحبة ٠

٣ ــ « لاتقلق على مالم يحـل بك ولاتفزع مما لم يتحقق « بعد » :

م وا ن نتت ن اات ، م حعـو ن نتت خبـرت ٠

وقد يشبه هذا المثل الانجليزى

«Do not meet trouble half way»

« لاتتعجل لقاء المتاعب » ٠

٤ ــ « لاترتب للغد وهو لم يأت بعـد ، فلا يعرف المرء ما سيجيء فيه » ٠ (٨)

وقد نحى هذا المثل منحى المثل الانجليزى

«Sufficient for the day is the Evil thereof».

٥ ــ « ان شـــخصية الصـديق الحميـــم أفضل من (حرفيا تقبل أكثر من) ثور الآثم ٠

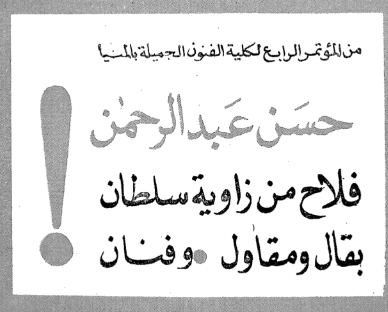
شسب بيت نت عقـــو ــ ايب (٩) ر اوا نـى ار (ر) اسفت ٠

---

(٨) اقتبست فى الأصل من انجيل متى من الاصـحاح السادس الآية الرابعة والثلاثين ٠
« فلا تهتموا للغد لأن الغد يهتم بما لنفسه ، ويكفى اليومشره » ٠ (المترجم) ٠

(٩) حرفيا : داخل القـلب ٠ قارن التعبير العـامى « الراجل ده دخل قلبى » (المترجم) ٠







عبد السلام الشريف

مدينة المنيا ، تتألق وتزدهر ، وتفيض بالمزيد من الحيوية والبهجة والنشاط لعدة أيام كل عام منذ حوال أربع سنوات ، • وذلك فى مناسبة المؤتمرات العلمية والثقافية التى تقيمها جامعتها الجديدة وكلية الفنون الجميلة بالذات ، ••• اذ تتلاقى فى رحابها جموع الفنانين التشكيليين من أساتذة جميع الكليات الفنية فى مصر ، ومن النقاد والدارسين ومحبى الفنون • وتلقى فى مدرجاتها البحوث الفنية المختلفة ، وتثار المناقشات، ويحتدم الحوارحول قضايا الفن المنوعة ، وتتخذ القرارات الفعالة للارتقاء بالحركة الفنية ، • كما تمتلىء قاعات الجامعة بالمعارض الفنية لأعمال الطلبة والأساتذة فى التصوير والنحت والحفر والفنون الزخرفية ، • وتبرز من خلال هذه المعارض المواهب الجديدة الواعدة •

وهكذا تشع من أرجاء هذه المنطقة التاريخية الخالدة من صعيد مصر ، بوادر نهضة فنية حديثة ، كما بدأت فيها من قبل آلاف السنين مرحلة الفن الأصيلة فى عهد أخناتون !!

كما يعتبر هذا المهرجان الفنى ، بكل برامجه وأبعاده ،تحقيقا لأحلام وطموحات كانت تراودنا منذ أكثر من خمسين عاما، عندما أقمنا بهذهالمدينة أولمعارض أقليمية للفن استمرت دوراتها لبضع سنوات بجهود شخصية متواضعة ، • حتى كادت هذه الأحلام أن تندثر وتضيع فى دوامات العجز والاهمال والنسيان ، • لولا هذا البعث الجديد المبارك ، الذى جاء باهتمامات وجهود رسمية راسخة ، وقام على سواعد وقيادات من شباب الفنانين المخلصين !!

(كلية الفنون الجميلة بالمنيا •• والفنون الشعبية)

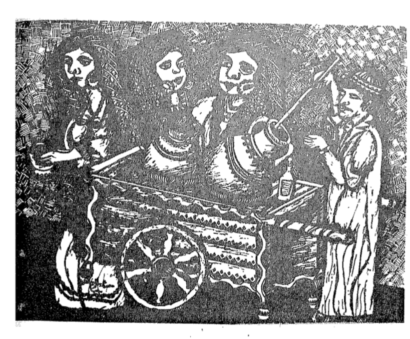
ويطول بنا الحديث حول جوانب هذا البعث الفنى الجديد بالمنيا وأهميته ، فان ذلك يقتضى أن نفرد له مقالات أخرى مطولة ومجلدات لا يتسع لها هذا المجال •• ولكنى مع ذلك أرانى مدفوعا

من خلال هذا الملتقى الثقافى الكبير الذى أقامته كلية فنون المنيا فى دورته الرابعة فى شهر فبراير الماضى ، وأن ألتقط ظاهرة لها أهمية خاصة ، ولها عندى أثر كبير ، وهى الكشف عن المواهب الفنية الشعبية التى تظهر من خلال هذا الملتقى العظيم ، واحتضانها ورعايتها وتنميتها بالدراسة العلمية المناسبة ٠ !

ففى جولتى بمعرض الطلبة وجدت فى احدى قاعات العرض شابا من الفلاحين واقفا الى جوار بعض الأعمال الفنية ، وقدمته لى المشرفة على هذه القاعة على أنه أحد الطلبة بقسم الدراسات الحرة بالكلية ٠٠ وهذه بعض أعماله !!

وقد لفتت اهتمامى هذه الأعمال المرسومة كلها باللون الأسود ، وجذبنى لتأملها سمات بارزة، لا تخطئها عينى — من الناحية الموضوعية — فهى صور لأماكن وتقاليد وحياة كاملة لبيئة معينة عرفتها فى طفولتى منذ حوالى سبعين سنة ولا أنساها ، ٠ وقد تناولها هذا الشاب وعبر عنها وسجلها بطريقة تلقائية بسيطة حلوة ، وانطلاقة تعبيرية صادقة !!

ثم تحدثت اليه فلفتت انتباهى لهجته المميزة وأعادت الى ذاكرتى طبيعة لهجة أحن وأطرب لسماعها ، فلها عندى وقع محبب الى وجدانى يعيدنى أيضا الى طفولتى عندما كنت أزور بعض أقاربى من سكان (زاوية سلطان) شرق النيل بالمنيا واستمع الى أحاديثهم ٠ !!



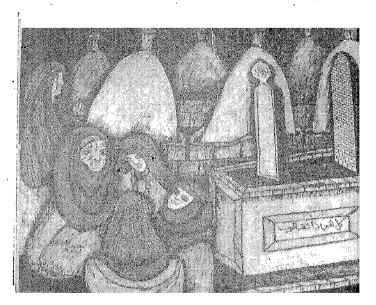
وهكذا أيقظت عندى أعمال هذا الطالب الفلاح التلقائى ، والفنان الشعبى ، وحديثى معه ، فيضا من الصفاء والنقاء ، والحنين الى هذه الأيام البعيدة ، فى أحضان تلك الربوع الطيبة، وبين مشاعر الحب والجمال فى ساحات الريف المصرى الأصيل ، عندما كانت صلات القرابات متواصلة ، وتقاليد المناسبات الاجتماعية والشعبية والوطنية المتوارثة قائمة ، وعندما كانت للحياة حلاوتها ٠٠ وللأعياد فرحتها وبهجتها !!

وعندما تواصل الحديث بينى وبين هذا الفنان الشاب ، تأكد لى صدق ظنى وحدسى وعرفت أنه فعلا من شرق النيل بالمنيا ، ومن زاوية سلطان بالذات ، ٠٠ وأن أعماله هذه التلقائية المبهرة ، من وحى هذا المجتمع الطيب وهذه المنطقة السمحة الهادئة ٠

واتفقت مع (حسن عبد الرحمن) ٠٠ وهذا هو اسم الفنان الريفى الذى أقابله — لأول مرة — من خلال الندوة الثقافية الرابعة لكلية الفنون الجميلة بالمنيا ، ٠ أن أزوره فى بلدته ، فقد عرفت أن عنده هناك أعمالا فنية أخرى مختلفة !

(حسن عبد الرحمن ٠٠ بقال ومقاول وفنان!!)

وبكل أشواقى ذهبت الى هذه الزيارة ، وكان فى انتظارى عند مدخل زاوية سلطان ٠٠ وكانت



المفاجأة أن لقاءنا كان أمام دكان صغير عليه لافتة ، أشار اليها فقرأت (بقالة القرطبى لصاحبها حسن عبد الرحمن حسن ، لمبيع الحلويات والمرطبات والسجاير ولعب الأطفال والكراسات والكتب المدرسية) ·· وكانت محتويات هذه (الدكانة الصغيرة منسقة بذوق خاص ، على أرفف مدهونة بلون وردى ، تتوسطها (بالتة) الألوان الخاصة بالفنان ·· وفى أحد الأركان تتكدس بعض أعماله المرسومة بألوان الجواش والزيت ·· وجلسنا تحت شجرة فارعة تجاه هذه (البقالة) المتواضعة ، تحيط بالمكان على طول الطريق (القباب) المعمارية ·· ذات الطراز المميز لهذه المنطقة من زاوية سلطان ···

وعرفت ـ طبعا ـ أن هذا هو مقر العمل الأساسى لصاحبنا الفنان حسن عبد الرحمن ، وأنه ينتقل كل بضعة أيام أسبوعيا ليعبر النيل الى المنيا ليذهب للدراسة الحرة بكلية الفنون الجميلة !!

وجلست مبهورا فى هذا المكان التاريخى ـ بالنسبة لى ـ تملأ خاطرى ذكريات جميلة بعيدة عشتها فيه ·· وتذهلنى عوامل الزحف الجديدة التى غيرت معالمه ، ولكن شغلتنى هذه الموهبة الحقيقية التى أراها معى اليوم فى شخص حسن عبد الرحمن ، وهو يقدم لى هذا الكم الغزير من أعماله المختلفة عما رأيته عندما قابلته فى معرض كلية الفنون ، فهو هنا يعرض لى لوحات أخرى بألوان الزيت والجواش كانت متبقية من بعض معارضه التى أقامها بمفرده أو اشترك بها فى معارض عامة أقامتها مديرية الثقافة الجماهيرية فى مناسبة الاحتفال بأعياد سيناء ·· وغيرها !!

وليس هذا فقط · ولكنى التفت حولى بالصدفة فتشدنى واجهة أحد المبانى القريبة ، وكأنها لوحة فنية بالألوان.فقد امتلأت جدرانها بمناظر شعبية أشبه برسوم الحجاج والمناسبات الشعبية السعيدة ، وسألت حسن عنها ، فعرفت أنها من تصميمه وتنفيذه ، فهو الى جانب عمله كبقال وفنان ، فانه يقوم أيضا بتصميم البيوت وقباب المدافن والأحواش وزخرفتها ، ويتولى مهمة تنفيذها لحساب الآخرين ، فهو مقاول معمارى لمدافن شرق المنيا وبيوت الفلاحين !!

وهكذا أمضيت ساعات فى هذه الزيارة ، تبين لى من خلالها أن المواهب الفنية الكامنة فى أعماق الريف وخفايا البيئة المصرية وخاصة بين الفلاحين فى سفوح الجبال أو فى ظلال النخيل ، فى ساحات الحقول والمزارع البعيدة عن زيف المدينة ، هى ثروات حقيقية وكنوز وركائز ودعائم مهمة للحركة الفنية الأصيلة ، وهى لا تقل فى انتاجها وابداعاتها التلقائية الشعبية عن غيرها من أعمال الفنانين الدارسين ، ·· فالعبرة فى تقييم كل الفنون فى مدى تواصلها حضاريا بالجماهير ·· كما نشهده اليوم فى مثل هذه الأعمال الفطرية للفنان حسن عبد الرحمن ·· وكما لمسناه من قبل فى أعمال أمثاله من الفنانين الشعبيين التلقائيين المبدعين ، ومنهم المثال اللامع عبد البديع عبد الحى وتلاميذ مدرسة الفنان حبيب جورجى ، وتلاميذ مراسم الحرانية ·· وغيرهم · وغيرهم !!

● ولا يفوتنى فى النهاية أن أشير الى المناسبة الطيبة التى وصلنى خبر بها أخيرا · فقد فطنت السيدة الألمانية (أورسيلا) المشرفة على قاعة (حسن رجب) للعرض على النيل بجوار شيراتون بالقاهرة ، الى هذه الموهبة الشعبية ، فسافرت الى قريته وتعرفت على أعماله ، وأقامت له أخيرا معرضا شاملا لقى اهتماما كبيرا من الزائرين الأجانب والمصريين ، وهى فى سبيلها الى اقامته مرة أخرى فى ألمانيا هذا الصيف ، وطبع كتاب خاص لأعماله ·

ويعتبر هذا التقدير ـ مرة أخرى ـ اعترافا جديدا ودائما لأهمية فنوننا الشعبية الأصيلة ، وتأكيدا لما كررناه من قبل أن على أرضنا الطيبة كنوزا فنية تبحث عن الباحثين ·

وتبقى بعد ذلك مسئوليتنا الأساسية والحقيقية بالنسبة لهذه المواهب وهى الدأب وراء الكشف عنها ورعايتها وحمايتها وتنميتها بالتوعية السليمة ومساندتها لتوصيل ابداعاتها للجماهير !!

عبد السلام الشريف



صفوت كمال

تعتبر استبيانات العمل الميدانى وسيلة أساسية من وسائل جمع مواد المأثورات الشعبية جمعا علميا دقيقا . وتتنوع الاستبيانات تبعا لتنوع مواد هذه المأثورات من فنون أدبية أو تشكيلية أو صناعات شعبية أو من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية أو احتفالات طقوسـيـة وعائلية الى غير ذلك من أنماط الابداع الشـعبى وبحالاتها المتعددة ومناسبات ممارساتها المختلفة .

وعلى الرغم من تعدد وتنوع استبيانات العمل الميدانى تبعا لكل فرع من فروع المأثورات الشعبية ، فانها تتبع الأسلوب نفسه فى استقصاء المعلومات الوافية عن المادة موضوع الاستبيان ، ورصـد البيانات الدقيقة عن مصادر هذه المادة .

فالمادة المجموعة ميدانيا هى أساس كل عملية علمية فى دراسة هذه المادة وتحليلها واستخلاص العناصر المكونة لها ومعرفة واقع كل عنصر فى بنية هذه المادة ووظيفته .

مع ملاحظة أن دقة الباحث الميدانى ومثابرته فى جمع المادة الفولكلورية هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه كما أن الاستبيان — فى حد ذاته — هو مجرد خطة موضوعية لاستقصاء أكبر كم من المعلومات عن مادة البحث . والباحث المدقق والواعى بطبيعة مادة بحثه ، قد يعثر على مواد أو معلومات لم ترد فى الاستبيان الذى يستعين به فى عمله ، بل قد يصادف جوانب مهمة ونادرة فى مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الاستبيان .

كما أن مصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة ، وعملية رصد هذه المواد هى المسئولية العلمية الأولى الملقاة على عاتق الباحثين الفولكلوريين، سواء توسل الباحث فى ذلك بوسائل تكنولوجية حديثة أم اعتمد على مشاهداته وملاحظاته المباشرة وغير المباشرة فى جمع مادته من خلال معايشته لأصحاب ومبدعى ومؤدى هذه المواد معايشة واقعية .

والاستبيان الذى أقدمه فى هذه الصفحات أقدمه كنموذج من نماذج استبيانات العمل الميدانى فى تتبع نمط محدد من أنماط المأثورات الشعبية له طبيعته الخاصة وسماته المتميزة ، ويجمع فى تكوينه العام بين التراث والمأثور فى آن . باعتبار أن الفخار من الصناعات الشعبية والابداعات الفنية التى عرفها الانسان منذ أقدم حقب التاريخ . وتضم المكتبة العربية وغير العربية دراسات متعددة ومتنوعة عن الفخار ، تاريخا وفنا ، صناعة ومأثورا ، ومعتقدات وممارسات طقوسية يقوم فيها الفخار بدور أساسى ، الى غير ذلك من مجالات البحث فى أشكال الفخار ووظائفه ، أو عن الفخار كمصدر من مصادر معرفة تاريخ الانسان نفسه .

وقد وضعت هذا الاستبيان بأسلوب يتوافق مع واقع العمل فى البيئة العربية وان كنت قد اعتمدت فى تحديد بياناته على استبيان آخر سبق أن أعددته باللغة العربية فى ١٩٥٨/١١/٢٩ وأرسلته حينذاك الى مركز الفنون الشعبية بالقاهرة مستعينا فى تحديد عناصره باستبيان آخر يستخدمه الباحثون فى معهد الاثنوجرافيا بوارسو ، حينما كنت أعمل مع فريق منهم فى اجراء بحث ميدانى عن الفخار وصناعته .

والاستبيان الذى أطرحه الآن قد أضفت اليه بعض العناصر ليتوافق مع طبيعة الواقع التاريخى لصناعة الفخار وابداعاته فى مصر وغيرها من بلاد عربية تعتبر مهدا لهذه الخبرة الانسانية التى ترتبط بنشأة وتاريخ الانسان نفسه (١) .

استبيان الفخار

١ ـ مكان منطقة البحث الميدانى (قرية ... حى ...)

٢ ـ طرق المواصلات اليها .. ومنطقة العمل الميدانى بالتحديد .

٣ ـ الحالة الجغرافية الطبيعية للمنطقة .

وذلك من حيث نوع الطمى الموجود بها ، مقدار كميته ، هل قليل أم كثير ، هل يتجدد .. هل يصدر الى قرية أخرى ، أم يجلب من قرى أخرى أو أماكن معينة ؟

٤ ـ شخصية القرية أو المنطقة التى يعمل بها الباحث .

---

(١) راجع بحثنا المقدم الى ندوة التراث الشعبى الأولى ، بغداد ٢ ـ ٦ نوفمبر ١٩٨٦ والتى نظمها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية وكذلك دراستنا : جمع العناصر الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع. ٦ مايو ١٩٦٨ ص ٨٥ ـ ٩٢ .

ـ مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، م. ٦ ، ع. ٤ يناير ١٩٧٦ ، ص ١٧٣ ـ ٢١٠ .

ـ التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ع. ١ ـ خريف ١٩٨٦ ، ص ٧٩ ـ ٨٩ .

ـ استبيانات العمل الميدانى ، الأزياء الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع. ١٩ . ابريل ١٩٨٧ ، ص ٤٧ : ٥١ .

ما عدد المنازل مثلا ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات مثلا مما هو موجود فى المجلس المحلى) .

ما عدد الأشخاص ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات) .

٥ ـ ما المهن الشائعة فى هذه القرية .. أو المنطقة ؟

٦ ـ هل حرفة صناعة الفخار هى الأكثر شيوعا ؟

٧ ـ هل يملك العاملون فى صناعة الفخار الأرض التى يعملون عليها .. أم بالايجار كم ثمن الأرض .. أو الايجار ؟

٨ ـ كم عدد الأشخاص الذين يشتغلون فى الصناعات المرتبطة بصناعة الفخار وما نوع مهنهم ؟ (نجار .. حداد .. بناء .. الخ) .

٩ ـ هل الذين يعملون فى صناعة الفخار يشتغلون بمهن أخرى كالزراعة مثلا أو يعملون فى مهنة صناعة الفخار فقط ؟

١٠ ـ هل توجد عائلات متخصصة فى صناعة الفخار ؟

١١ ـ هل الفخرانيون الذين يعملون فى هذه المنطقة هم من أهلها فقط أم وافدون اليها من مناطق أخرى ؟

١٢ ـ هل يعمل الرجال فقط فى هذه المهنة أم تشاركهم النساء .. ما نوع العمل الذى تقوم به النساء ؟

١٣ ـ هل يوجد فخرانى مشهور ؟

(يحرص الباحث على اللقاء به اذا كان مازال موجودا وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات الوافية عنه وعن خبرته وعن أسباب شهرته المتميزة .. وما أهم القطع الفخارية التى قام بعملها ومناسبة ذلك ...) .

واذا لم يكن موجودا لسبب من الأسباب يجمع الباحث كل ما يمكن جمعه من معلومات عن حياته .. وخبرته ممن يعرفونه ، ويحاول أن يحصل أو يستدل على الأماكن الموجود بها نماذج من عمله .. وبما كان يتميز به من خبرة ويكون ذلك من خلال وجهة نظر من يعرفونه ويمارسون العمل فى صناعة الفخار ؟

١٤ ـ هل للفخرانى تلاميذ ، كم عددهم ، وكم من الوقت يعمل التلاميذ ، هل يعملون بمفردهم أم باشراف الفخرانى نفسه ، أم مع الفخرانى (الأسطى) ؟

١٥ ـ الى متى يعملون معه .. وهل يعملون معا أم منفصلين ، هل يعملون بنظام تعاونى وعلى أى أساس ؟

١٦ ـ هل توجد أغانى أو قصص عن نظام عملهم التعاونى ؟

١٧ ـ هل توجد قواعد ثابتة فى التعامل بينهم .. هل يدفع التلميذ للأسطى أجرا نظير تعلمه الصناعة ... أم يدفع الأسطى للتلاميذ أجرا نظير تعاونهم معه فى العمل ؟

١٨ ـ ماذا يسمى التلميذ (الصبى) بعد أن يتعلم الصنعة ؟

١٩ ـ متى يصل وكيف .. الى لقب أسطى ؟

٢٠ ـ من يشترك معه فى العمل من أسرته .. زوجته .. أمه .. أبوه .. أخوه .. أولاده ؟ .

٢١ ـ هل يشترك الفخرانى مع غيره من الفخرانية فى تسويق انتاجه ؟

٢٢ ـ فى أى فصل من فصول السنة يعمل الفخرانى أكثر ٠٠ ولماذا ؟

٢٣ ـ ما نوع الأوانى التى يصنعها فى فصل من الفصول أكثر من غيرها ؟

٢٤ ـ صف أنواع الأوانى وصفا مفصلا لكل نوع ٠

٢٥ ـ اشرح مراحل عمل كل نوع من الأنواع ٠

٢٦ ـ اشرح الآلات التى يستخدمها ٠

٢٧ ـ صف طرق اعداد الطمى والمواد التى تمزج به ٠

٢٨ ـ ما أسهل الأشكال التى يصنعها الفخرانى ؟

٢٩ ـ ما النقوش الموجودة على كل نوع واسمها ورمزها ٠٠ وتاريخها ؟ (اذا كان يعلم ذلك الصانع) ٠

٣٠ ـ كم عدد الآنية (نوعها) التى يمكن للفخرانى صناعتها فى اليوم الواحد ؟

٣١ ـ كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخـــار ليجف فى الهواء الطلق (صيفا ـ شـــتاء) ؟

٣٢ ـ كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار فى الفرن ؟

٣٣ ـ كيف تعد الأفران ؟

٣٤ ـ هل توجد أفران خاصة لأنواع خاصة من الفخار ؟

٣٥ ـ صف وسجل بالصورة كل جزء من هذه الأفران وطريقة بنائها ٠

٣٦ ـ صف وسجل بالصورة طريقة وضع الفخار داخل الأفران ٠

٣٧ ـ من يقوم ببناء الفرن ـ الفخرانى نفسه أم غيره ؟

٣٨ ـ ما المواد التى تستخدم فى اشعال النار « خشب الفحم ٠٠٠ » ما نوع كل منهما ؟ ٠

٣٩ ـ كم عدد الأوانى التى يمكن وضعها مرة واحدة داخل الفرن ؟

٤٠ ـ ما طرق تصفيف الأوانى ؟

٤١ ـ صف كافة مجالات العمل للتجفيف ، مثل صف الأوانى داخل الفرن ٠

٤٢ ـ طرق تغطيتها ٠٠ قفل باب الفرن ٠

٤٣ ـ هل يصاحب كل مرحلة من مراحل اعداد الفخار منذ اعداد الطمى الى وضع الفخار فى الفرن أغانى خاصة محددة أو طقوس خاصة ؟

٤٤ ـ هل تلوين الفخار يكون بعد التجفيف أم قبله ٠٠ ما هى الألوان المستخدمة واشكال الزخرفة التى يرسمها ـ وما رمزية كل شكل وكل لون ؟

٤٥ ـ لماذا يصبغ الفخار ويلون ٠٠ هل لكل نوع لون معين ٠٠ لماذا ؟

٤٦ ـ ما الأدوات المستخدمة فى النقش أو الدهان ٠٠ أو الزخرفة باللون ؟

٤٧ ـ صف كل آلة وكل أداة وصفا دقيقا (مع الصورة) واشرح طريقة استخدامها .. متى .. وكيف .. وفى أى مرحلة يستخدمها .

٤٨ ـ من أين يحصل على هذه الأدوات .. هل يصنعها بنفســـه أو يشتريها .. وممن ؟

٤٩ ـ هل كل الفخرانية يستخدمونها .. أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين ؟

٥٠ ـ اشرح بالتفصيل وبالرسم والصورة كل الآلات والأدوات ومقاييســـها ومواد صنعهـــا .

٥١ ـ هل تقدم أنواع معينة من الفخـــار كهدايا ؟ (فى السبوع ـ فى الأفراح) أو فى مناســـبات عائلية .

٥٢ ـ ما الأنواع التى تقدم ومناسبة كل نوع ؟

٥٣ ـ ما الأشكال التى تقدم ؟

٥٤ ـ هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ولكل مناسبة ؟

٥٥ ـ يجب مراعاة جمع المعلومات عن ذلك من الفخرانى نفسه ومن الأهالى ومقارنة هذا بذاك .

٥٦ ـ هل توجد تماثيل من الفخار .. أو لعبات ؟ ..

٥٧ ـ هل يمكن للناس توصية الفخرانى على عمـــل شكل أو نـــوع معين لمناســـبة معينة .. ما مواصفات ذلك ؟ .

٥٨ ـ هل توجد آنية لها وظيفة طقوسية فى السحر .. أو فى الشـــفاء من مرض أو فى الزار ؟

٥٩ ـ هل توجد مواصفات خاصة لذلك وقواعد وتقاليد فى عمل مثل هذه الآنية ؟

٦٠ ـ هل توجد قطع قديمـــة من ذلك النوع لدى الفخـــرانى .. هل يعـــرف أين توجد ؟

٦١ ـ هل توجد أسعار محددة لكل قطعـــة أم أنها أسعار تقريبية ؟

٦٢ ـ هل توجد أسعار متميزة للقطع التى لها وظيفة خاصة مثل القطع التى تستخدم فى (سبوع الميلاد ـ أو فى الزفاف ـ أو فى الزار ـ أو فى مناسبات أخرى ... لماذا ؟

٦٣ ـ هل توجد كتابات خاصة على بعض قطع الفخار ؟

٦٤ ـ هل توجد قطع خاصة لا تصنع الا عند الطلب ؟

٦٥ ـ هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل قطعة ؟

٦٦ ـ هل توجد أشكال خاصة على بعض القطع لا تنقش أو ترسم الا عند الطلب ؟

٦٧ ـ لماذا .. وكيفية طلب ذلك .. وما المدة التى يتطلبها ذلك ؟

٦٨ ـ هل توجد قطع محددة أو معينة يحتفظ بها الفخرانى ؟

٦٩ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع وضع أول قطعة فى الفرن ؟

٧٠ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع أخذ أول قطعة من الفرن ؟

٧١ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع صناعة أول قطعة في اليوم ؟

٧٢ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع البدء فى العمل ؟

٧٣ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟

٧٤ ـ هل توجد عبارات خاصة أو أغانى خاصة أثناء انجاز كل قطعة ؟

٧٥ ـ هل توجد قطعة خاصة تكون موضع اعتبارات خاصة ؟

٧٦ ـ هل توجد قطعة خاصة تكون موضع أغانى خاصة ؟

أذكر ذلك بالتفصيل وتسجيله صوتيا ان أمكن مع شرح مناسبة أدائه ـ واشرح الآلات والأدوات المستخدمة حين أداء ذلك ٠

٧٧ ـ هل توجد قطع خاصة تؤجر لمناسبات معينة ولا يبيعها صاحبها ٠٠ ما هى هذه القطع ؟ (اشرح ذلك شرحا وافيا مع تسجيلها ان أمكن بالرسم والصورة)٠

٧٨ ـ ما سبب ذلك ٠٠ هل لندرتها ٠٠ أم لارتباطها بمعتقدات خاصة ؟ ٠

٧٩ ـ من صانعها القديم ومناسبة صنعها ؟

٨٠ ـ هل توجد عليها نقوش خاصة متميزة أو كتابات لها قداسة معينة ؟

٨١ ـ هل توجد عند الفخرانى قطع قديمة وأخرى حديثة مصنوعة على شكل وبطريقة القطع القديمة ؟

٨٢ ـ لماذا يحتفظ الفخرانى بالقديمة ٠٠ ولماذا ما زال يصنع القطع الحديثة على شكل القديم ؟

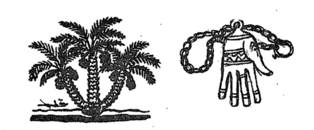
٨٣ ـ هل توجد أسرار فى المهنة لايبوح بها الفخرانى ؟

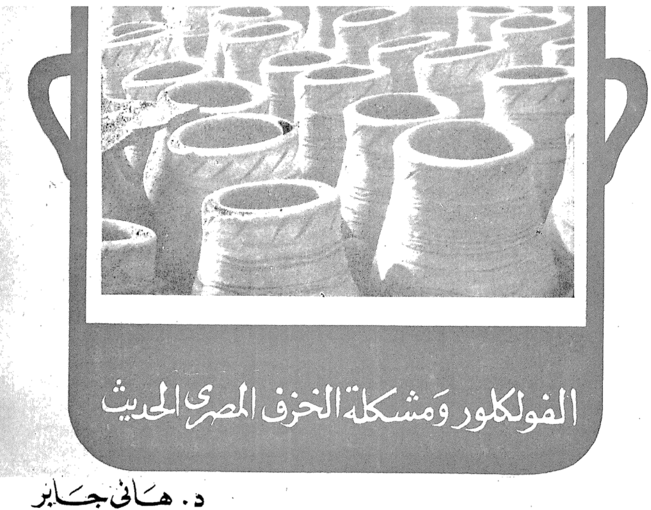
« على الباحث أن يحاول أن يعرف شيئا عن هذه الأسرار ولا تكون موضع نشر بل يحتفظ بها فى أرشيف المركز أو جهة عمله كسر أيضا ٠ فمن مسئولية العمل الميدانى أيضا الحفاظ على الأسرار التى يبوح بها الراوى اذا اشترط ذلك » ٠

٨٤ ـ هل توجد عبارات ومصطلحات عمل خاصة لايفهمها الا أرباب المهنة ـ ما هى ٠ وما دلالاتها (يحرص الباحث على التعرف على هذه المصطلحات ليستخدمها هو أيضا فى حواره مع مصادر معلوماته فى البحث الميدانى ٠٠ ويحرص أيضا على عدم نشرها اذا طلب الرواة منه ذلك) ٠

★ فمسئولية العمل العلمى تتطلب أيضا عدم افشاء أسرار المهنة التى يحافظ عليها أصحابها ٠٠ كما أن من مسئولية الباحث الميدانى عدم الاضرار بالرواة ـ بأى شكل ما ـ حتى ولو عن غير قصد ٠ لذلك لابد وأن يوضح الباحث الميدانى بشكل واضح وصريح فى بعض الفقرات التى لايجوز نشرها ذلك الحظر ٠ حتى يتبين الباحثون الذين يتناولون هذه المادة فى دراساتهم تلك الملحوظة فلا ينشرون مالا يجب نشره ، بل يكتفى باستخلاص المادة العلمية تبعا لطبيعة كل بحث ٠

ونظرا لأن البحث الميدانى عن فن وصناعة الفخـــار يجمع بين المعرفة النظرية والتطبيقية ، كما ترتبط مواد البحث نفسها بمجالات مختلفة من الدراسة الأدبية والتاريخية والفنية التشكيلية فمن الأفضل أن تشترك مجموعة من الباحثين فى جمع مواد هذا البحث مع تنوع تخصصاتهم فى فروع الثقافة ، والمأثورات الشعبية • حتى تكتمل جوانب البحث بشكل كامل ، وباعتبار أن الفخار من أقدم المواد التى استخدمها الانسان فى حياته اليومية مثله فى ذلك مثل الحصير الذى يعتبر أيضا من أقدم الحرف التى اصطنعها الانسان •





الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى الحديث

د. هانى جابر

فى تاريـــخ فـن الخــزف والموروث الشعبى التقاءات كثيرة باعتباره فنا يرتكز بشكل أو بآخر على التجربة العملية ، وعلى الخبرة الحرفية والذهنية للفنان الشعبى . وخصوصـــا فى المجـال التطبيقى وتجريد الـوحدة الزخرفيـة . لأن هناك فى الحقيقة اندماجا من الفنان مع ميول قومه الذوقية والعقائديةوالمعرفية والموروثة .ولأن ثمةمن يرى من الخزافين أن الاستلهام من عناصر شعبية ضرورة لما تمثله هذه العناصر من مكانة فى حياة الفنانين العملية ، أهـــم بكثير مما شغلهم به عنـــاصر أخرى فى الطبيعة لذا جاءت التأثيرات الشعبية فى التشكيل الفنى فى صلب البناء العضوى، لتضيف اليه أبعادا بيئية الى حد كبـــير يمكن تميزها بشخصيتها المصرية .

وعلى الجانب الآخر من هذا الفن ، ثمة من يرى أن الاستلهام فى الفن الشعبى يتم فى نقل المعارف الشكلية الموروثة فى الانتـــاج الفنى من فترات تاريخية مختلفة أو بيئية متنوعة ، وقد وضح ذلك فى اتجاهاتهم العمليـــة حين اهتم بعض الفنانين أكثر بالمظاهر التراثية ، ورصدهـــا ، وتقليدها دون مراعاة للتغيير الزمانى ودونمـــا النظرة الموضـــوعية للظاهرة الشـــعبية ككل وخصائصها الحرفية والوظيفية ، وانصرافا منهم عن الاهتمام باختيار العينة ودراستها كأسلوب تشكيل ونمط تقليـــدى وكصـــناعة وكنواح جمالية ، ذلك لأن لكل هذا فى الفن الشعبى شمولية ووحدة وتناسق .

وبطبيعة الحال ، هذا الأمر يدفع الى الخلط بين مفهوم المعاصرة ، وأهميـــة الموروث فى أشكالية التواصل فى الخزف المصرى المعاصر ، عندما يبحث الفنانون عن صيغة مصرية للبناء الفنى شـــكلا وموضوعا ، فبالموروث الشعبى فقط نستطيع أن

تحقق محاولات تعميق المعارف الحرفية ، وترسيخ رؤيتها الجمالية ، لكى نحصل بعدها على بعض الخصائص الذاتية والاتجاهات النوعية ، وهى ما تعرف فى الوراثة بالنوع • أما فبالمعاصرة فاننا ندفع بالعمل الفنى الى الكشف عن درب ممتد بين الموروث الشعبى والمنتج الفنى ، وذلك أيضا بالانتخاب للفترة التاريخية المعروفة بتراثها الفنى •

ولأن الابداع الفولكلورى فاعلية مادية ، فان التقارب بين الفن والموروث الشعبى ، قد فرض حضوره فى معرض « **الخزف المصرى المعاصر** » الذى أقيم خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٨٨ ، واشترك فى عروضه حوالى ثلاثون خزافا ، مما أثار عددا من المشاكل المعاصرة حول مستقبل فن الخزف فى مصر ، وقضية التطوير والتحديث، ودور الموروث فى العمل الفنى • ولكى نستطيع الاقتراب من المشكلة وقضيتها ، علينا أن نتصور تقسيمات ثلاثة للمعروضات داخل المعرض وهى :

أولا : قسم من المعروضات حافظ فيها أصحابها على فلسفة المهنة من حيث طبيعة الخامة وتأثيرها على الشكل المطروح ، ووظيفة المنتج • وهنا يجب اثارة مشكلة الاستلهام من الفن الشعبى ، حيث وظفت فى الانتاج كخلفية قوية ، تحقق معها فى الأعمال الفهم الحقيقى المدروس لدور الموروث الشعبى بمقدرة رائعة انعكست على اختيار الموضوع وملاءمته مع طبيعة الخامة • وبناء على ذلك فقد جاء البناء التشكيلى للأعمال مصرى الصياغة •

وفى الحقيقة نجاح هذا القسم قد يتطلب من الفنانين ، انحيازا كاملا لكل ما هو شعبى ، ويتطلب أيضا وعيا بالظاهرة الفنية ومشكلاتها.

نلخص ذلك فى النقاط التالية :

(أ) خامة الخزف هى احدى الخامات الوسيطة النادرة القادرة على التعبير عن شخصية البيئة ، ووصف طبيعتها ، ونوعية مجتمعها •

(ب) خامة الخزف هى الخامة ذات الطبيعة التى تفرض على الفنان شكلا وأسلوبا يتفق معها ، كما أنها خامة كتبت لنفسها تاريخها •

(ج) مهنة الخزاف تأتى بانتاجها دوما انعكاسا بوسط معيشى ، كما أن انتاجها يلبى احتياجات أمزجة وذوق المجتمع •

(د) المنتج الخزفى فى مرحلته النهائية أقرب الى النفس الانسانية وأكثر شعبية من نتاج أى فن آخر •

(هـ) المنتج الخزفى له عدة وظائف محورية ، وفى الوقت ذاته يمكن للفنان أن يحتفظ بالقدرة على الابداع والتشكيل فى نطاق مفهومه للحرفة ككل •

٢ ـ أما القسم الثانى من المعروضات فقد جاءت الأعمال فيه صدى لمنتجات تاريخية طرازية دون مراعاة للتأثيرات الوافدة المتشابكة • لقد ورثنا الكثير من ثقافات الماضى ، فان تأثير البيزنطية والمغربية والبنغالية والبلقانية والشام وغيرها فى اطار الثقافة والحضارة الاسلامية ، وبالتالى فى عدة حرف مصرية منها حرفة الخزف ، انما هو أمر معروف جدا ، بحيث يحتاج من الفنان أكثر من مراجعة وتدقيق عند اختيار الأسلوب ومواده • وعلى الرغم من المحاولات التى بذلها الفنانون فى اعادة التشكيل لتنسب الأعمال فى النهاية الى أسمائهم ، الى جانب ادعائهم المستمر بأن أعمالهم تمت لشجرة الفن الشعبى • فان هذا التصرف بشقيه قد أفقد الانتاج توازنه وكيانه ، وساعد على الانحراف الفنى ، حيث ضاعت فيه معالم الحدود بين ما هو تاريخى وما هو موروث •

ومنذ أن تصاعدت نزعة النزوح الى التراث ، والبحث ، وتأصيل الهوية المصرية فى الفن ، اتجه عدد من الخزافين الى عصر أحمد بن طولون ينهلون منه كل ما يتصل بفن الخزف فى تلك الفترة ، فظهرت منذ فترة أنواع عدة أهمها الخزف ذو البريق المعدنى ، والخزف ذو الزخارف المحفورة والبارزة على سطوح الأوانى ، **وأصبح الخزاف المصرى يهتم بتلخيص الأنماط والأشكال المعمارية الاسلامية ودمجها فى البناء الخزفى مع استخدام الخط العربى المجرد والهندسى مع استعمال المينا والأكاسيد المختلفة ،** ليضيف على أعماله نوعا من القدم **يوحى بتأثره بالتراث •** وفى الحقيقة كان على الفنان أن يتخبط فى تحديد بعض الحقائق المتعلقة بالأصالة ، والمتعلقة

بشخصية الخزف المصرى وسط دوامة الاقتباس والتقليد .

وفى الواقع أن ما ينقص المعروضات بهذا القسم ، هو أولا : الوسيلة القادرة على كشف الجزيئات البللورية التراثية الأساسية ، ثم اعادة صياغتها بأساليب التفكير والشعور المصرى الصاف . والملاحظ فى كل هذا أن موضوعا هامشيا من الناحية الشكلية يجىء فيحل محل الانتاج الموضوعى الرئيسى التاريخى . وذلك لأن الفنان هنا يستخدم الوسيلة ، أيا كانت أهدافها ، كواسطة بينه وبين الجزئيات الفنية التراثية . فعندئذ يشعرنا بنوع من التناظر بين عمله والمنتج التاريخى . وهذه الواقعة انما تعنى أن هذا النوع من الانتاج فى مأزق ، حيث يأتى غير متكامل من الناحيتين الموضوعية والجمالية، لأن هناك افتعالا وتكلفا فرضا على المنتج المعاصر .

٣ - أما القسم الثالث فقد اعتمد فيه أصحاب المعروضات على التجريب باستخدام تقنيات مختلفة ، واضافات كيمائية من الأكاسيد ، مستفيدون فى ذلك بكل الخبرات السابقة لتاريخ الصنعة من العصور البدائية الى النهضة الخزفية فى العصور الاسلامية ، مع الاستفادة بكل الامكانيات التكنولوجية المعاصرة .

كل هذا ، بالقطع ، يدل عن نظرة الفنانين لأهمية الانتاج الخزفى ومحاولة الوصول به الى قيمة عالية فى الصنعة ، ورغبة منهم فى مسايرة العلم وتطوره وتطبيقه على هذه المهنة .

وقد يرى الكثيرون أن هذا الدور وهذا النوع من الانتاج الفنى ، انما هو بلا شك . دور منعال متعاظم ، وأنه يقف عند حد « المعلمة » وابراز العضلات والنواحى الاكاديمية والدراسية . ويرون أيضا أن الصنعة ذاتها - بما كشف عنها - لا تحتاج الى كل هذا التجريب ، والى كل هذه الدراسات . **ولكن الرأى المنصف والعالم بقدر هذه المهنة كفن وحرفة ، يحاول أن يفسر هذا الهجوم بأنه رأى قد يكون أكثر سطحية من الهجوم نفسه للاعتبارات التالية :**

(أ) ان التجربة والدراسة يعتبران أن تاريخ المهنة وترقيها هو بمثابة التجربة الأصيلة ، وهى تعد القوة المحركة والدافعة لاستمرار المهنة .

(ب) ان أصحاب هذه المعروضات لم يطلقوا على أعمالهم نتاج شعبى . ومع ذلك - وبالرغم من هذا - فانه من الواضح أن هناك جهدا من الجميع فى البحث عن نغمة حديثة ترتبط الى حد كبير بالتجربة الممتدة لهذا الفن ، ولذلك فأعمالهم جاءت فى تناسق موضوعى تحقق من خلالها مشاركة حقيقية بين العلم الحديث والتاريخ والخبرة بشقيها الموروث والمعاصر . حتى كادت هذه الأعمال أن تضع أمامنا حلا ايجابيا للمشكلة المزمنة الخاصة بامكانية حدوث تواصل ابداعى حقيقى .

تبقى بعد ذلك ، أمام مهنة الخزف المصرى الحديث ، مشكلة علاقته بالفولكلور وتحديد شكل هذه العلاقة . ولو أمعنا النظر فى موضوعنا هذا سيتجلى حرصنا على التفريق بين المأثور الشعبى والتراث التاريخى . والواقع أن أكثر المشتغلين فى مجال الابداع الفنى لم يهتموا كثيرا بالتفريق بينهما . ذلك لأن علم الفولكلور لحداثته فى بلدنا كان مخصصا لدراسة الأدب الشعبى وفنونه ، وكان « التشكيل » والثقافة المادية يدرسان فى اطار التربية الفنية ، أو تاريخ الفن . وذلك من خلال أعمال تاريخية حرفية وبنائية . وهكذا انقلب تفسير الفن الشعبى على أنه دراسة تاريخية ومتحفية ، أو مخلفات انسانية ، وعلى أن كل أثر قديم يعد شعبيا .

ومنذ أن لجأ الفنان الدارس الى الاستلهام من التراث كانت رؤيته فى البداية رؤية اجتماعية ، وفلسفة سياسية ، فكان أن تخبط فى تحديد بعض الحقائق المتعلقة بالمأثورات الشعبية ، والتى تكفلت بها بعد ذلك الدراسة الجادة لعلم الفولكلور من خلال ثلاثة مبادىء رئيسية وهى المنهج - والرصد - والتحليل .

وهكذا تعود أهمية الفولكلور فى حدود معاييره التقليدية أو التجريبية ، لتعين الفنان على الاستلهام بدرجة عالية من المعرفة ، انعكست بالطبع فى القدرة على اختيار العينة الشعبية **الأصيلة عن دونها من العينات الانتاجية الأخرى. وأيضا أمكن تحقيق نظرة متسقة بين الفنان وأدواته وانتاجه ومعارفه .**

هذا الاعتراف بضرورة النظرة والرجوع الى مبادىء الفولكلور ، هو فى الحقيقة مطلب جوهرى لتحديد مفهوم أعمق عن التطوير والمأثور ، وهذه القناعة بالتطوير فى العمل ، كأمر حتمى، ضرورة

تصاحب الأشكال الفنيـة وتمهد الطريـق أمام الفنانين لانتاج أعمال جادة تتسم بالتكامل فى ميدان المعاصرة والمأثور الشعبى .

ان الفصل بين مبادىء الفولكلور والتطوير فى العمل الفنى ، يعنى الابقاء على النظرة التقليدية ، التى ترى ان كل انتاج حرفى يتميز بالقدم هو عمل شعبى ، وقد يؤدى الاغراق فى هذه النظرة الى تشعب المفاهيم ، والى احتواء الفولكلور على عناصر وعينـات لا تمت لميادينه بصلة . وفى ضوء هذه الاعتبارات تتبين أن التطوير أضاف الى الابداع بعض الخصائص الحرفية والتشكيلية على مر العصور لم تكن أمورها واردة من قبل ، حيث بدء الابداع بسيطا فى غايته ثم أخذ طريقه نحو التكامل فى تدرج يتجلى فى النمو النوعى والكمى . الى جانب ان نمو المعرفة الحرفيه ، وتنوع أدوات الخلق الفنى ، وظهور أنظمة اداريه وطبقيه جديدة ، الى جانب التشـعب الثقـافى والاقتصادى والعسكرى ، كلها أمور سـاعدت على خلق أنماط جـديدة من الفنون تعبر عنهـا وتلبى احتياجاتها ، وكان لفن الخزف ان يتأثر بكل ذلك .

اتخذ التطوير صورا متعددة تولد عنها ثنائيات فى أشكال التعبير فى الفن الواحد ، وفى الحرفة الواحدة أيضا ، وكان من أبرز نتائجهـا تعدد أشكالهـا ، وتعقد عملياتهـا الى جانب نشـوء مسارين مجددين فى واقع الانتاج الفنى :

أولهما : ظلت فنون النشـأة ، فى مسيرتها الأولى ، وثيقة الصلة بمنابعها ، وبطبيعة تكوينها وأهدافها ، وبمحدداتها المعروفة وظيفيا وابداعيا . فى اطار ما يسـمى الفنـون البيئية والفنـون الشعبية ، هذا بعد أن اكتسبت تواجدها الثقافى وتحققت فيها ظاهرة الأصالة .

ثانيهما : انبثقت من التطوير نوعية جديدة من الفنون تتميز بالديناميه والاستجابة لحركة المتغيرات الثقافية والأشكال الحضـارية . ومع حركتها المستمرة – هابطة صاعدة – تشـكلت أشكال فنية لها معايير مختلفة عن المعايير الفنية لفنون وحرفة المسار الأول . الى جانب أن هذه النوعية ارتبطت أكثر فى وجودها بصورة دائرية منتظمة للمسـار الاجتماعى التاريخى بمفهـوم الدولة ونظمها واحتياجاتها العامة ، وارتبـاط فنانيها بشعور عام تجاه نظام العصر .

ومن ثم لا يعد من غريب القول أن نقرر أن التطور فى العناصر الابداعية كان بوجـه عام عملية تكيفية مع المتغيرات المستمرة ، ومع تلك الثنائيات التى أثرت على طبيعة ونوعية الفنون من خلال التبادل لا الملاءمة ، ومن خلال التأثير إلعـام لا الاذابة . وبهذا يمـكن تصنيف واقع الفنون وأشكاله الى :

(أ) **فنون الفطرة والبيئة :** وهى فنون تبحث عن الجماعة وتنبع منها لتمثلهـا كبيئة معروفـة المعالم ، محافظة ، فى خصائصهـا ، على تقاليد حرفية متوارثة .

(ب) فنون الطراز والاحتكاك الحضارى ، وهى فنون متطورة ، تعتمد على نوعية الثقافة المتغيرة ، والنظرة الجمالية المتفردة ، فن تحضر وحضارة دون الاهتمـــام بالصبغـة البيئيـة أو النظـرة الاجتماعية .

وفى اطار هذا التصنيف يمكن أن نكتشف من واقع التجربة أن هناك كثيرا من التلاقى بين أ ، ب فى ازمنه تاريخية مختلفه ، يتضح خلالها قوة ما نسميه بتاثير الثقافة الشـعبيه على الثقافـة المتغيرة .

والحديث عن ثنائيـات الفنون ، **يدخلنا فى صميم مشكلة الخزف المصرى الحديث ، فحرفة الفخاريات باعتبارها من أقدم الحرف التى مارسها الانسان فى كل مكان قـد تعرضت على فترات متفاوتة لكثير من التطوير انعكست آثـاره على شكل الانتاج ، ففى مصر العريقة فى هذه الحرفه** نجد أنها ارتبطت ارتباطا عضويا بالمصريين عامة من حيث توافر الخامة ، الى جانب المنظور العقائدى المرتبط عند المصريين بهذه الخامة ، ولا نبالغ فى القول حين نذكر أن هذه الحرفة قد كشفت ميول الانسان المصرى الابداعية ورؤيته الجمالية وبصمته الفنية الفريدة . وأضـافت بعدا وجدانيـا على انتـاجه بالرموز والايحاءات الشـعبية والتجريد الخطى والزخرفى .

وقد يبدو للبعض أننا قـد بالغنا فى تقدير أهمية الخزف كحرفة على حساب عملية الابداع فيها ، ولكن هذه المبالغة فى الحقيقة لا تكاد تعدو

المظهر ، فالواقع أن فن الخزف انما يعنى عدم امكانية فصل الابداع عن الحرفة٠هذا الفن بدا مع تكون الثقافات الأولى فى نقادة ٢٠١ ـ البدارى والمعادى ـ طره ـ التبين ـ ديرناسا ـ مرمرة بنى سلامة ـ الفيوم وغيرها • ومع تلك الفترات تمت انتاجات متنوعة فى الأشكال والأغراض منها الفخاريات ذات الأسطح المتنوعة ، والرسومات المتدرجة ، والأشكال المركبة ، كما ظهرت فيها أنواع مصقولة بألوان سوداء وحمراء ، الى جانب استخدام وسائل تعتبر قمة التكنولوجيا فى عصرهم قياسا بما هو مستخدم الآن فى هذه الحرفة • واستمرت هذه الحرفة قوية مرتبطة بالشعبيين ، الى أن تعرضت لمواجهة مع المتغيرات المستمرة ، ففى العصر التاريخى (الفرعونى) تراجعت نتيجة لاستخدام خامات أخرى تتناسب مع الأهداف الجديدة للمعتقدات الدينية ، ثم أعيدت الى شعبيتها بعد ذلك بتأثيرات فارسية وأغروروماني ، ومع العصور المسيحية أعيدت صياغة كل التأثيرات التى أدخلت على هذه المهنة مع النمط البيئى لكل اقليم • حتى ظهرت أنواع جديدة من الفخاريات تحمل ملمحا مصريا شعبيا بكل ما يعنيه هذا الوصف ، وكان الفضل فى ذلك للخزاف المصرى •

ومع العصور الاسلامية تقدمت هذه الحرفة تقدما عظيما من حيث الصنعة ، واختيار الخامات غير المحلية ، كما تعددت استخداماتها وأشكالها، وظهرت معها نماذج جديدة بأيدى حرفيين مصريين وأجانب ، فكان هناك تأثيرات صينية وايرانية وعراقية ومغربية ، وأيضا تركية وبلقانية ، كما تخصصت بعض البلدان المصرية فى انتاج هذه النوعية الجديدة من الفخار والخزف فى الفسطاط وأيوان وأسيوط والفيوم والاسكندرية ، وكان أهم ما اكتشفه الصانع المصرى هو تطبيق أسلوب المنمنمات الزخرفية بالنقش الغائر والبارز ، وأيضا أتجه نحو الزخرفة المفرغة الدقيقة كشغل الدانتيل ، وكان للمنافسة الحرفية بين صناعة الزجاج وتشكيل الخزف أثره الكبير على تطوير حرفة الخزف •

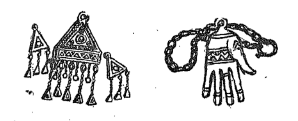
والمتناول لانتاج تلك الفترات يكتشف اختلاف المفهوم الانتاجى الحضارى عن المفهوم الانتاجى الشعبى الذى استمر فى ابداعه حسب ما تقتضيه الحاجة ، فكان تقليديا فى أشكاله واعيا بوظيفتها لدى الجماهير •

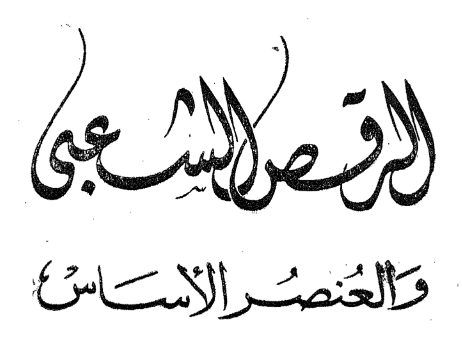
ما حدث فى مصر ، حدث أيضا فى اليونان عندما فرض على مساحة التطوير الطبيعى لحرفة الخزفيات نوع جديد تتطلبه امكانيات الحضارة بها فى حوالى القرن الـ ٥ ق٠م وهو طراز تميز بالدقة المتناهية والرقة المخططة والامكانية الفنية العالية القادرة على الرسم والتلخيص والتشكيل ، وأيضا على التناغم اللونى الموظف بالأكاسيد المحددة اللون ، وقد أطلق على هذا النوع الخزف «الاتيكى» ومع الوقت ظل هذا الانتاج يرمز الى الشخصية اليونانية فكريا وحرفيا •والدارس لهذا الفن يجد أن صانعيه قد استفادوا جل الاستفادة بالخبرات السابقة للحرفة فى البناء الفنى وأسلوب معالجة الخامة ، ومع البحث عن فلسفة العصر الجمالية وما تتطلبه من مثالية الايقاع والتشكيل • وهذا الأمر وحده كفيل بأن يجعل العمل الفنى معبرا عن جنسيته • على الرغم من انفصاله عن الشعبية • وهو أمر لم تدركه حتى الآن أغلب الأعمال المعروضة فى المعرض بالنسبة للخزف المصرى الحديث •

وفى ذات الهدف • هناك مجال حرفى آخر يتمثل فى المأوى الشعبى والعمارة وفنونها المعمارية • فقد انتقلت من مجرد حرفة بسيطة هدفها المأوى وخدماته الى أهداف أوسع بتحديد أكبر للغايات الانتاجية ، ومن أداء بسيط نفعى الى وظائف متعددة وأشكال متنوعة • ومن استغلال لخامات البيئة الى امكانات صلبة ومتعددة •ومن مرحلة البناء الذاتى الى البناء بواسطة البنائين والحرفيين ، ومن شكل فطرى الى تخطيط هندسى علمى • وبناء على تلك التحولات تشكل عدد من الطرز المعمارية عبر قنوات ثقافية ومتطلبات دينية وسياسية وعسكرية ومعيشية ، كالمعابد والمسارح والملاعب ، كما جاءت فى الحضارات القديمة وعمائر الثقافات القديمة • أيضا ، الى جانب ما تتضمنه تلك العمائر جميعها من فنون المعمار ، ومن روائع الانتاج الحرفى والزخارف • وعند دراسة أى أثر من آثار هذا النوع من الانتاج، نجد أنه تأثر بأقل القليل من الأشكال المعمارية الشعبية ، وفى الوقت ذاته استغل كل الامكانات الواردة فى كل الحرف

الشعبية من نماذج مختلفة ، ولكن بصياغة أخرى ، وأسلوب مختلف حتى يتواءم مع الهدف ومع الوظيفة المتشعبتين بعيدا عن الأنماط التقليدية ، ويؤكد هـ ٠ ريد على هذا المعنى بقوله : ان طينة مدة العهد القوطى قد خلقت التجربة التجريدية الخالصة ، مثل شجرة عيد الميلاد مع تماثيل متوهجة ورسومات زيتية وشبابيك الزجاج المعشق ٠ ولكن يوجد تقسيم واضح ، يوجد فى الواقع تناقض حاد بين هذين النوعين فى الفن ، الهندسة المعمارية على أهميتها المقصورة على فئة قليلة فقط ، والتى تدرك بصورة غامضة من قبل الشعب ، والفنون الثانوية التى كانت أيضا فنونا شعبية ، والتي كانت غالبا ـ بشكل عملي ـ أهدافا لعبادة خرافية ٠ ويضيف ريد : تعتبرها كتابع لعملية طبيعية تاريخية للتطور انطلاقا من الطقس ومن خلال الانفعال الشعورى والمعتقد الايمانى حتى العقلانية ٠

وبعد ٠٠ لعل هذه الحقيقة الواضحة ، في مسار ثنائية الفن الواحد ، تؤكد على تنقية العينة الخزفية ، لأن نتائج هذه الحقيقة هى أكثر الظواهر تعقيدا أمام الخزافين فى كافة أشكالها ، فالذى ينطبق على الموضوع الشعبى ينطبق أيضا على مفهوم التواصل فىالعمل الفنى ، حين يقع بعض الفنانين فى تصورات غير محددة عند تطبيق مادة الإستلهام الشعبية ٠





سمير جابر

ان الرقص الشعبى ليس مجرد بنية عضلية ، ولا مجـــرد تشكيلات يؤديهـا الممارسون فى بيئتهم بلا هدف أو معنى ٠

لقد أصبح الرقص الشعبى علما ، له كل مواصفات العلوم الانسانية الأخرى ، وتعددت مناهج دراسته ، وتباينت الأبعاد التى تختص بتفنيده وتحليله ، تقـام له الندوات والمؤتمرات فى كل أنحاء العالم ، حيث يخرج لنا الباحثون والدارسون ــ كل يوم ــ بشىء جديد ٠

فى الوقت الذى تبرز فيه تيارات عدة ــ فى مصر ــ تفرض نفسها على حياتنـا الثقافيـــة ، تؤكد أن الرقص الشعبى هو تلك السلعة الرائجة التى يزج بها فى كل مناسبة ، وعند هذا الحد ينتهى ويتوقف مفهوم الرقص الشعبى ٠

فى مثل هذا المناخ ، تصبح الرؤية العلمية للانجازات الفكرية ، والوقوف عند أهم الأبعاد العلمية للرقص الشعبى من حيث الدراسة والتحليل ، هى الدعامة الوحيدة المتبقية لنا حتى تستمر ــ بوعى ــ رحلة الألف ميل ٠

ان الاتجاهات العلمية التى تختص بدراسة الرقص الشعبى تتلخص الى حد ما فى أبعاد ثلاثة :

أولا : البعد الخاص بالدراسة المورفولوجيـــة «Morphology» ، وهذا يختص بدراسة الصور والأشكال الخارجية للرقصة الشعــبية ، من حيث شــكل الحـركة وتنويعاتها ، والأشكال المختلفة للتكوينات ٠

وهذا النوع من الدراسة يعتبر من الدراســات الأوليـــة التى تقوم عليهـــا دراسات أخرى ٠

ثانيا : البعد الخاص بالدراسة الوظيفية «Function» ، وهو يختص بدراسة الدور الذى تلعبه هذه الرقصة الشعبية فى بيئتها ، ووسط ممارسيها • وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم الرموز والطقوس التى يتمسك بها هؤلاء الممارســـون ، خلال ممارساتهم لرقصاتهم •

ثالثا : البعد الخاص بدراسة الرقصات الشعبية عن طريق دراسة الأجناس البشرية «Ethnology» ، وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم التداخلات العرقية البشرية التى ــ قد تكون ــ حدثت على هـــذه الجماعة الشعبية ، سـواء عن طريق الهجرات أو الغزوات أو التجارة أو التجاور •

هذه الأبعاد الثلاثة ــ مجتمعة ــ تصل بأبحاثنا الى أعماق غاية فى الجدية ، فهى تتيح لنا القاء الضوء على جوانب عدة تتجـاوز القشور الى •• الجذور ••

ولكن •• •• ماذا عن العنصر الأساس ؟

هذا ما أود تقديمه ــ خــلال السطور القادمة • فمنذ عــام ١٩٢٨ م ، حين قدم لنا الفنان المبتكر ، مصمم رقصــات الباليه « فان رودلف لابان » طريقته فى تدوين الحركة (١) ، أخذت هذه الطريقة فى الانتشــار حثيثا •• ، ومع مطلع الخمسينيات كان أسـلوب لابان فى تدوين الحركة قد شـــحذ حمـاس المتخصصين والهـــواة على السواء •

ومع بداية الستينيات استعان بها المتخصصون فى الرقص الشعبى فى تحليل وتدوين وتصنيف الرقصات الشعبية •• ، وقبل حلول السبعينيات كان هذا النوع من الدراسات قد استقر ليصبح أحد أحدث المناهج فى دراسة الرقصات الشعبية •

يعتمد هذا البعد الجديد من الدراسة على تدوين حركات الراقصين والمؤدين فى البيئة ، بمختلف تتابعاتها •• ، ثم يأتى بعد ذلك دور اســـتخراج أهم الوحدات الحركية Motives لهذه الرقصة (وهناك منهج خاص لاستخراج هذه الوحدات)، ومن خلال عقد مقارنات بين هذه الوحدات وغيرها ، يمكننا استنباط الكثير من الفروق ، التى قد لا تتاح لنا بغير أسلوب التدوين •

اذ أن الوحدات الحركية تشكل العامل الأهم فى تعريف أنواع الرقصات الشعبية المختلفة ، وعلى هذا فان تشابه الوحدات الحركية قد يربط بين رقصات مختلفة عن بعضها من حيث تركيبها ، كمـا أننا قد نجد ــ كذلك ــ رقصـــات متشابهة فى تركيبها ، غير اننا عند تحليلنا لوحداتها الحركية قد يلغى هذا التشابه

لهذا فان الصفات التركيبية للرقصة لا تعد عاملا عادلا فى تحديد أنواع الرقصات، ومن ناحية أخرى فان العامل الأقل تغيرا والأكثر ثباتا ــ لرقصة ما ــ هو « الوحدات الحركيه Motives » التى تكون العناصر الأساسية فى بنية الرقصـــة الشعبية سواء من حيث التكوين أو الشكل العام •

---

(١) راجع مقال : الرقص الشعبى ونقطة الزوال ــ مجلة الفنون الشعبية ــ عدد ١٩ •

عرب الشرق وعرب الغرب

دراسة ميدانية

لقد جاءت تلك التسمية بعد الهجرات التى أعقبت الفتح الاسلامى ، حيث قام العرب بهجرات من الجزيرة العربية متجهة الى وادى النيل وشمال غرب أفريقيا [ليبيا ـ تونس ـ المغرب ـ الجزائر] .

ومنهم من استقر هناك ، ومنهم أيضا من عاد ثانية ـ بعد أجيال طويلة ـ الى وادى النيل ، وانتشر فيه ، واستقر جزء كبير منهم فى مرسى مطروح والسلوم والعامرية والفيوم ، ومنهم من عبر النيل ليستقر فى مناطق متفرقة بالشرقية . عرف هؤلاء باسم « **عرب غرب** » .

أما العرب الذين هاجروا من الجزيرة العربية الى شبه جزيرة سيناء واستقروا بها ثم نزح بعضهم الى وادى النيل ، ويعيش جزء كبير منهم فى الصحراء الشرقية يعرفون باسم « **عرب شرق** » .

لقد قمت بدراسات على غناء الرقص عند عرب الغرب المقيمين بالسلوم والعامرية ومرسى مطروح والفيوم .

كما قمت بالدراسات نفسها على غناء الرقص عند عرب الشرق المقيمين بمنطقة بحر البقر ، والمقيمين بجزيرة سعود مركز الحسينية ، وكذلك العرب المقيمين فى قرية عرب البياضيين ـ مركز بلبيس .

وهذا الفريق الأخير (**البياضيين**) هم من عرب الشرق الوافدين الى المنطقة من الجزيرة العربية والمستوطنين فى سيناء ومحافظة الشرقية .

ان أصل هؤلاء العرب من قبيلة « قريش » و « البياضيين » هم أول قبيلة عربية تنال شرف طلاء « الكعبة الشريفة » ، ولهذا الحدث الكبير سميت بقبيلة « البياضية » .

حضرت قبيلة عرب البياضية الى مصر منذ أوائل الفتح الاسلامى، ثم استقرت فى سيناء وكانت تعمل بالرعى ، ثم بعد ذلك بدأت بالهجرة الى وادى النيل والدلتا ـ أي المناطق الزراعية ـ وذلك للعمل بالزراعة .

أى أنهم انتقلوا من التجارة ـ قديما ـ الى الرعى ، ثم بانتقالهم الى منطقة وادى النيل استقروا ليعملوا بالزراعة .

ان أهالى عرب البياضية الحاليين استقروا فى تلك المنطقة منذ حوالى ١٥٠ سنة وقد بدأ عملهم بالزراعة منذ القرن الحالى ، ومنهم ـ أيضا ـ من يقيم فى منطقة [الجرادة ـ النجيلة ـ بير عبد] بسيناء .

السامر عند عرب الشرق

يقام السامر عند عرب الشرق منذ اعلان « الوهبة » أى الخطبة ، أى منذ ان تهب العروس نفسها للعريس الذى يقبل « الهبة » وذلك على لسان الوكيلين ـ الوالدان عادة ـ وأمام الأهل والأقارب ٠

وتستمر أفراح السامر الى عشرة أيام وأحيانا الى خمسة عشر يوما ، والجدير بالذكر أن السامر قد يقام أيضا للاحتفاء بقدوم ضيف ٠

البوشـــان

يقف الرجال فى شكل نصف دائرة (يتراوح عددهم ما بين خمسة عشر الى أربعين) ثم يبدأ أحدهم بغناء فردى يسمونه « بوشان » وجمعها « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر من أربع شطرات ، ويؤدى بتنغيم خاص غير موقع ، وغالبا ما يكون وصف للعروس أو العريس أو الضيف القـادم ، تعقبـه زغاريد وضرب البـــارود (أعيرة نارية) فى بعض الأحيان ٠

مثال للبوشان

يابنت ياشـــــايله الكـوز
والكوز فضـــة بيـلالى (يتـلألأ)
تســـتاهل الحاب ع البوز (الفم)
والنـــــوم فوج العـلالى (فـوق)

*** * ***

والله الهوى لاحنىلوح (لفحنى ـ أصابنى)
وأحبـــاب جلبى جـافونى (قلبى)
وصبحت جارى بلا لوح (أصبحت)
والحبـر دمـــع لعيـــونى

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال يتناوبون فيها غناء البوشان والتغنى بالحاشى(١) أو بأهل العريس والعروس أو الاحتفاء بالضيف الزائر ٠ وفى مناطق أخرى ـ مثل بحر البقر ـ لا يتغنون بالبوشان فى بداية السامر انما فى منتصفه ، وفى جزيرة سعود ينهون السامر بالبوشان ٠

وقد يستمر القاء البوشان نصف ساعة أو أكثر ، وعندما يتجمع الرجال ويتم الاصطفاف ، وينتظم الترتيب ، يبدأ « البديع » بجزء الريدة أو الريدية أى ما يريدونه ، وهو الجزء الثانى من الســـامر ، حيث يبدأ الرجـــال بدق الكف والرد على البديع « رايحين نجول الريده » ٠

---

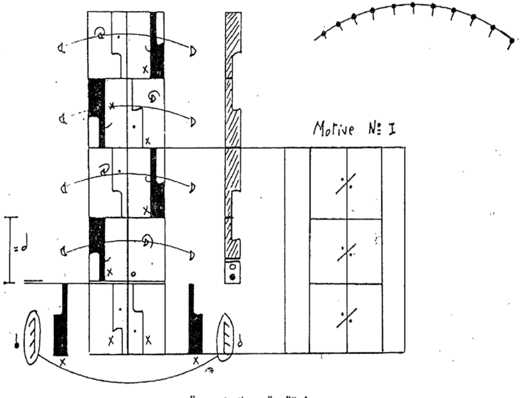
(١) الحاشى هو اسم السيدة التي تخرج أمام الصف ، وفي بعض المناطق يسمون الرقصة باسمها « رقصة الحاشى » ٠

(رايحـين نجــول الريـــده)	أول كلامى باصلى ع النبى الهادى
(رايين نجول الريـده) « مقامه »	ومحمــد اللى مجـامه نور الوادى

بهذه الكلمات التى يغنيها « **البديع** » (وقد يشترك معـه بديع آخـــر يساجله ارنجال القريض) ويرد عليه الرجال وهم واقفون فى هيئة نصف دائرة ، يبدأ دور الرقص فى الانتظام ٠

وقفة الرجال تكون بوضع القدم اليمنى للأمام واليسرى للخلف ، وبالتالى يكون التمايل أماما خلفا مع دق الكف ، وهنا تكون وحدة ايقاع التمايل هى [البلونش] أما وحدة ايقاع الكف فتكون [**نوار**] ، أى مع كل تمايل دقتين بالكف (نوتة (١)) ٠

ـ تكوين المجموعة أثناء جزء السامر ـ [الريدة] حركة تمايل الرجال فى جزء السامر

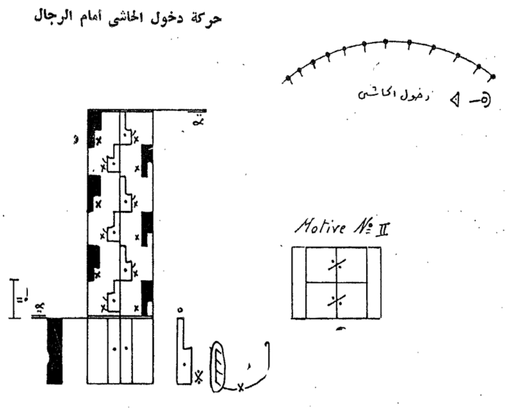


نوتة رقم (١) : دحية

أثناء الريدة تدخل ســـيدة واحدة (يسمونها الحاشى) متدثرة بغطاء ـ ملاءة أو عباءة ـ من رأسها حتى منطقة الوسط ، حتى لا يكاد يعرفها أحد ، ممسكة **عصا** بيدها اليمنى (١) ، وتكون الحاشى بمثابة القائد طوال أداء الدور (نوتة (٢)) ٠

---

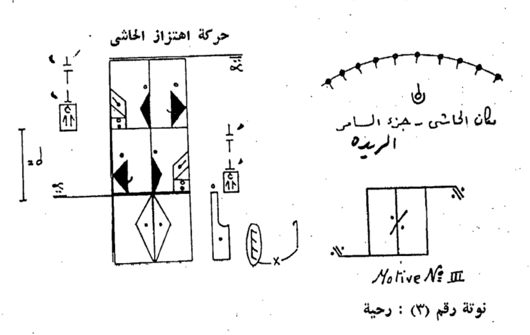
(١) لازالت تؤدى بالسيف بالموصل (العراق) وهى خلال دفاعها ضد من يحاول خطف العباءة ممكن أن تصـــيبه اصابة بالغة ٠ وقد رأيتها حينمـــا كنت بالعراق مع الفرقة القومية عام ١٩٦٨ ٠



نوتة رقم (٢) : دحية ــ جزء الريدة

بعد وصول الحاشى أمام منتصف صف الرجــال ، تقف أمامهــم ومواجهة لهم لتؤدى حركة اهتزاز من الكتفين والرأس على نغمات البديع والرجال ودق الكف ، كنوع من الدعوة للارتفاع بحماسهم وحماس السامر (نوتة (٣)) .

وهذا الجزء (الريدة) تكون الحركة فيه هادئة والايقاع رتيب (بلونش) وهى تعتبر تمهيدا للجزء الذى يليه (الدحية) .

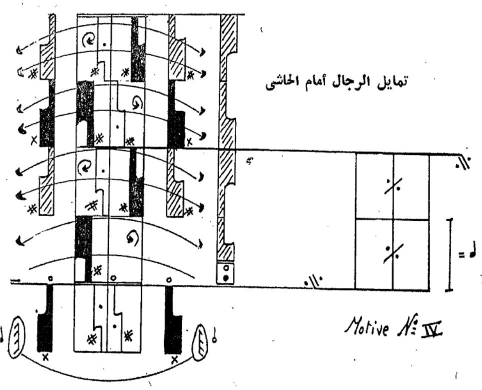


نوتة رقم (٣) : رحية

الدحية هى الجزء الثانى من ذلك الحوار الحركى الراقص ، حيث يصـــير الايقاع بالكف أكثر قوة وأكثر سرعة من ايقاع الريدة ، وتزداد حركة التمـــايل بصورة كبيرة اذا ما قيست بالنسبة للتمايل الموجود بالريدة • (نوتة (٤)) •

ويزداد التصاق أكتاف الرجال بعضها ببعض ، كما تزداد درجة تمايلهم للأمام كتعبير منهم عن رغبتهم فى ملاعبة الحاشى محاولين خطف العباءة التى تتغطى بها والتى تمنعهم هى بدورها بابعادهم عنها باستخدام العصا وذلك بحركة تطويحية تأتى من جهة اليسار وتنتهى جهة اليمين ، هذه الحركة تشبه الحركة التطويحية للسيف •

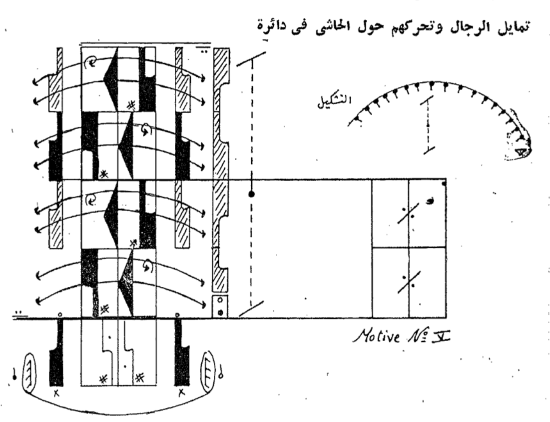
وتتكرر هذه المحاورة بين رجال الصف وبين الحاشى ، بينما تتحين هى الفرصة فى هذه الأثناء فتخطف شال أو عمامة أحد الرجال فى اللحظة التى يكون قريبا منها : وهكذا حتى يصل حماس الرقص الى الذروة ، فيزداد تصفيق الرجال بحماس شديد ، مع ارتفاع ترديدهم لكلمة « دحيو » وهى كلمة مشتقة من كلمة «الدح»أى دق الكف•



نوتة رقم (٤) : دحية

أثناء هذا الحماس يبدأ الرجال وهم فى هيئة نصف دائرة ، فى التحرك يسارا بنفس حركة التمايل (نوتة «٥») محاولين اغلاق الدائرة [تعبيرا منهـم عن محاصرة الحاشى] بينما تقوم الحاشى بمنعهم من اغلاقها وذلك باستخدام العصا ، حتى تحتفظ بالدائرة مفتوحة فى شكل القوس الذى تقف هى فى مركزه •

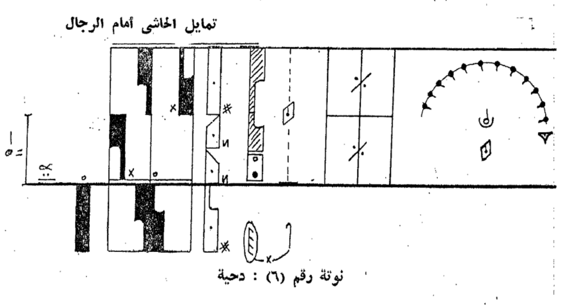
تمايل الرجال وتحركهم حول الحاشى فى دائرة



نوتة رقم (٥) : دحية

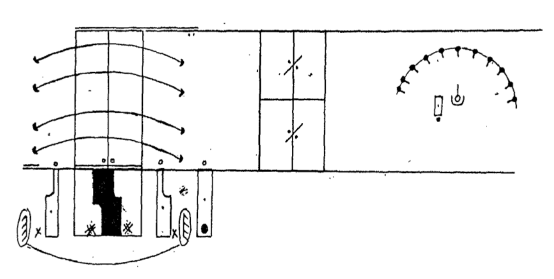
وخلال حركة التمايل الخاصة بالرجال ، تقوم الحاشى بحركة تمايل معاكسة لاتجاه تمايلهم (حينما يتمايلون للأمام تميل هى للخلف نوتة «٦») •

تمايل الحاشى أمام الرجال



نوتة رقم (٦) : دحية

عند عودة الرجال الى مكانهـم الطبيعى يقومون بأداء حركات معينـة على الحاشى أن تتابعها بحرص ، فاذا جلسوا القرفصاء وهم يدقون الكف (نوتة «٧») ، عليها أن تتابعهم هى بجلوسها أيضا القرفصاء وهى مستمرة فى أداء الحركات التطويحية بالعصا فوق رأسها (نوتة «٨») ٠



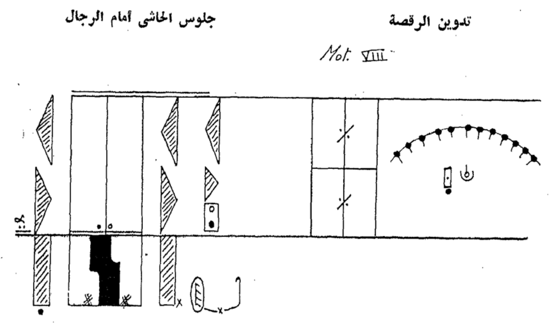
نوتة رقم (٧) : دحية

أثناء هذا الحوار الراقص تتحين الحاشى العرصـة فتخطف شـال أحد الرجال القريبين منها ـ أو عمامته ـ ، وقد يحدث أن تخطف الحاشى عمامتين أو أكثر ، أثنـاء اللعب أو المحاورة ٠

تدوين الرقصة

جلوس الحاشى أمام الرجال

Mol: VIII



نوتة رقم (٨) : دحية



واذا ما أرادوا انهاء الرقصة ـ وليس السـامر ـ يقوم أحـد الرجـال الذين خطفت عمامتهم فى التغنى للحاشى حتى ترد له عمامته ، وهذا اللون من الغناء يشبه لون البوشان الذى بدأوا به السامر ٠٠ مثال

يابنت يا واخده الشال هاتيه

دا الشال باربع حواشى

سايح عليكى النبى تجيبيه

بفلوس ولا بلاشى

والشخص الذى لا يتمكن من الغناء لرد العمامة عليه اعطاء الحاشى قدرا رمزيا من المـال ٠

أما فى حالة أخرى ، وهى اذا تمكن أحد الرجال أثناء اللعب من كشف غطـاء وجه الحاشى وذلك بخطفه الشال ، هنـا يمكن انهاء الرقصة وليس السامر ، فاذا ارادوا اعادة الرقصة مرة أخرى فلا بد من تغيير الحاشى ليدخل آخر ٠

***

سيدنا الخضر

فى الإبداع الثقافى الشعبى

إبراهيم حلمى

شغلت الانسان كثيرا ـ منذ الأزل ـ مسألة الحياة والموت • لماذا يعيش الانسان ؟ ولماذا يموت ؟ ولماذا لا ينهزم مرة واحدة أمام لكمات الموت القاسية ؟! وآلاف الأسئلة الأخرى التى طفقت تؤرق منه الذهن وتكده •

وطافت بالفكر البشرى فكرة الخلود ، خلود الانسان وتحديه السافر للفناء أو الموت • ولم يكن مستساغا أن تعم فكرة الخلود جميع البشر ، لأن لكمات الموت لم تتوقف فى لحظة واحدةعن التصويب ضد جسد الانسان • فكان لزاما على بنى البشر أن يخصصوا فكرة الخلود فى آحاد منهم ، وبالتحديد فى الصالحين من ذوى الأياد البيضاء الخيرة ، بل وفى آحاد من هؤلاء الصالحين ، كنوع من التميز والتمايز •

وكان من أبرز هؤلاء البشر الصالحين هو « سيدنا الخضر » •

ذلك الاسم الذى اذا ما ورد ذكره عند الضمير الشعبى المصرى قيل على الفور « عليكم السلام » ، اعتقادا بأن « سيدنا الخضر » قد حضر فى تلك اللحظة التى ذكر فيها اسمه ، ومن ثم يستوجب ذلك رد سلامه الذى يلقيه على الحاضرين الذين يراهم ولا يرونه (١) •

وقد اختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » فى تحديد اسمه وأصله • فلم يثبتوا على شيء محدد يمكن من خلاله التعرف على صاحب هذه الشخصية الفذة بملامحها الحقيقية • وانما رسمت لهذه الشخصية عدة ملامح تتفق أحيانا ، وتختلف أحيانا أخرى • وهى بهذه الصورة ـ أو بمعنى أدق بهذه الصور المتعددة ـ لا نجدها فى موضع واحد ، بل نجدها تتناثر هنا وهناك موزعة بين صفحات كتب قصص الأنبياء ومناقب الأولياء ، والسير والحكايات الشعبية •

---

(١) أحمد أمين ـ « قاموس العادات والتقاليد » ـ ص ١٩٣ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ الطبعة الثانية • بدون تاريخ •

ولو أننا تصفحنا ـ مثلا ـ كتاب « قصص الأنبياء » للثعلبى سنجد فى فصل ذكر جمل من أخبار الخضر ـ عليه السلام ـ وأحواله يخبرنا بأن الخضر اسمه « بليا بن ملكان بن عامر بن شالخ ابن أرفخشذ بن سام بن نوح عليه السلام (٢) » .

فى حين نجد في الكتاب نفسه في قصة «أرمياء» ـ عليه السلام ـ أن الخضر اسمه « أرمياء بن خليفاء » وكان من سبط هارون بن عمران (٣) .

ونجد فى « كتاب التيجان » عن وهب بن منبه أن اسم الخضر هو موسى الخضر بن خضرون بن عموم بن يهوذا بن يعقوب بن اسحق بن ابراهيم الخليل عليه السلام (٤) .

وقال النقاش : انه ابن فرعون صاحب موسى . وقال الحافظ أبو القاسم الخثعمى : ان الخضر ـ عليه السلام ـ ابن ملك يقال له « عاميل » وهو ابن العيص بن اسحق ، وأمه بنت ملك يقال له فارس وكان اسمها « الهى » (٥) .

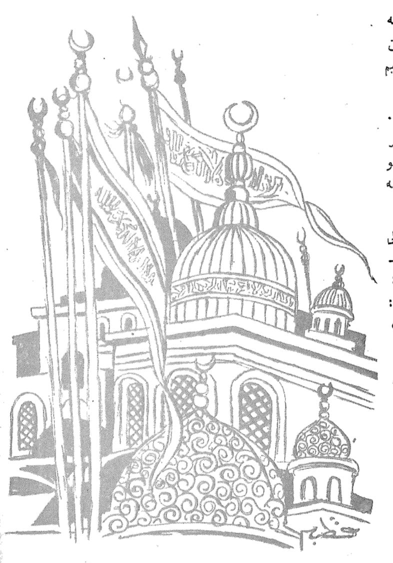
وقد أرجع البعض نسب « سيدنا الخضر » الى أبى البشر جميعا ، وهو سيدنا آدم ـ عليه السلام ـ فقد قال أبو حاتم سهل بن عثمان السجستانى : سمعت مشيختنا منهم أبو عبيدة وغيره ، قالوا : ان أطول بنى آدم عمرا هو الخضر ، واسمه خضرون ابن قابيل بن آدم عليه السلام (٦) .

وقال ابن الجوزى : ان الخضر هو أخو النبى الياس (٧) .

وقال السدى : ان الخضر كان قائدا على جيش ذى القرنين المعروف باسم « الصعب ذى القرنين ابن الحارث الرائش ذى مرائد » (٨) .

وتكاد تجمع الروايات السابقة كلها ـ فيما عدا الرواية التى تنسبه الى سيدنا آدم ـ على أن « سيدنا الخضر » هو أحد أنبياء اليهود أو أحد الأولياء الصالحين فى بنى اسرائيل ، على الرغم من أنها جميعا لم تثبت لها على حقيقة ثابتة ، ولم يقطع فى ذلك برأى واحد .

وسواء أكان « سيدنا الخضر » نبيا فى بنى اسرائيل ، أو وليا من أولياء الله الصالحين، أو قائد جيش ، أو أميرا من سلالة ملكية فالحقيقة الثابتة ـ برغم الاختلافات الكبيرة فى تحديد شخصيته ـ أن الابداع الثقافى الشعبى قد تخير له أن يكون



(٢) الثعلبى ـ « قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس » ـ ص ١٢٤ ـ مكتبة الجمهورية العربية بالأزهر ـ بدون تاريخ
(٣) المرجع السابق ـ ص ١٨٥ .
(٤) أبو محمد عبد الملك بن هشام ـ « كتاب التيجان فى ملوك حمير » ـ ص ٨٥ ـ مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد بالهند ـ الطبعة الأولى سنة ١٣٤٧ هجرية .
(٥) ابن اياس ـ « بدائع الزهور » ـ ص ١٣٤ ـ مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر ـ ١٩٥٤ .
(٦) ابن كثير ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ٤٤٩ ـ الطبعة الأولى ـ المكتبة التجارية بالعتبة ١٩٨١ .
(٧) المرجع السابق ـ ص ٤٥٠ .
(٨) أبو محمد عبد الملك بن هشام ـ « كتاب التيجان فى ملوك حمير » ص ٨٥ .

وكذلك لقب « صاحب العز والاقبال » فى سيره مميزا وبارزا فى مجتمعه ، ويشغل فيـه مكانا سرموقا تهفو النفوس اليه ٠

ألقاب سيدنا الخضر :

تعددت ألقاب « سيدنا الخضر » تعددا كثيرا ٠ وأشهر ألقابه على الاطلاق هو « القضر » ٠ وقد اختلفت الأقاويل فى سبب هذه التسمية ٠ قال وهب بن منبه : انما سمى بالخضر لأنه جلس على فروة بيضاء فصارت خضراء ٠ وقيل أن الفروة هى الأرض ٠ وقال الخطابى : انما ســمى الخضر خضرا لاشراق وجهه ، وقال مجاهد : كان اذا صلى اخضر مكان سجوده (٩) ٠

ومن ألقاب سيدنا الخضر التى عرف بها لقب « أبو العباس » ، وهو الاسم الذى ورد فى بعض السير الشعبية والحكايات مثل سيرة عنترة بن شداد ، وسيرة سيف بن ذى يزن ، وسيرة حمزة البهلوان ، وبعض حكايات ألف ليلة وليلة ٠

كما أطلق عليه لقب « الامام الأعظم » و « الخضر الأخضر أبو العباس » فى سيرة حمزة البهلوان الظــاهر بيبرس ، ولقب « نقيب الرجال » فى ســيرة الملك ســيف بن ذى يزن ، و « قطب الرجال » كما فى السيرة الهلالية ، فضلا عن لقب « الاستاذ » الذى شاع كثيرا عنه فى سيرة سيف ابن ذى يزن وغيرها من السير الشعبية العربيــة الأخرى (١٠) ٠

نشأة سيدنا الخضر وزواجه وأخلاقه وصفاته من خلال أقوال شعبية :

اكتنف نشأة ســيدنا الخضر بعض الغموض فلم تذكر لنا كتب التراث كيف نشأ فى طفولته وصباه ومراحلهما اللهم الا القليل الشحيح منها قال الحافظ أبو القاسم الخثعمى : ان أم الخضر التى تدعى « الهى » ولدته فى مغارة ، وكان بهذه المغارة شاه ، فصارت ترضـــعه كل يوم بعد أن تركته أمه فيها وحيدا ٠ وعثر عليه أحـد الرعاة فرباه حتى كبر وشب وصار ماهرا جيد القراءة والكتابة (١١) ٠

هذه النشأة الغربية تعد شيئا مألوفا بالنسبة لسائر الشخصيات الأســطورية فى المأثورات الشعبية العربية ، فيكاد تقريبا أن يكون ميلاد أغلب أبطال الحكايات والسير الشعبية به بعض غرابة من هذا القبيل ٠

وقال ابن اسحق : ان أبا الخضر « عاميل » طلب كاتبا جيد الخط ليكتب له الصحف التى أنزلت على ابراهيم وشيث ، فقدم عليه جماعة الكتاب وابنه الخضر ـ وهو لا يعرفه ـ فلما عرضوا خطوطهم على الملك استحسن خط ولده الخضر فوقع فى قلبه محبته ، واستحسن شكله وعبارته فى الكلام ٠ ثم انه بحث عن حقيقة نسبة فتبين أنه ابنه ٠ فقام اليه واعتنقه ، وضمه الى صدره ، ثم أنه نزل له عن الملك وولاه على رعيته عوضا عن نفسه (١٢) ٠

وعن مرحلة نشأة سيدنا الخضر يقول الثعلبى فى كتــابه « قصص الأنبيــاء المسمى بعرائس المجالس » : أن جبريل ـ عليه الســلام ـ حكى لرسول الله أثناء الاسراء به على البراق الى السماء : أنه كان ملك فى الزمان له سيرة حسنة فى أهل مملكته ، وكان له ابن ، ولم يكن له ولد غيره ٠ وكان أبوه ملكا عظيما فسلمه الى المؤدب يؤدبه وكان يختلف اليه ، وكان بين منزله ومؤدبه رجل عابد ، كان يمر به ، فأعجبه حاله ، فألفه ٠ وكان يجلس عنده والمعلم يظن أنه فى المنزل ، وأبوه يظن أنه عند المعلم ، حتى شب ، ونشأ ، وأخـذ من العابد شمائله وعبادته ٠ فقالوا لأبيه : ليس لك غيره يرث ملكك ، فلو زوجته لعــله يرزق أولادا ، فعرض عليه أبوه التزويج ، فأبى ، ثم

---

(٩) ابن اياس ـ « بدائع الزهور » ـ ص ١٣٥ ٠

(١٠) سيرة حمزة البهلوان ـ ص ٣٤ جـ ١ ـ مكتبة محمدعلى صبيح ١٩٦٢ ، سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ١٥٨ مجلد ١ الطبعة الاولى ـ مكتبة عبد الحميد أحمد حنفى بالحسين ، سيرةالملك سيف بن ذى يزن ـ ص ٩٦ جـ ١ ـ مكتبة الجمهورية العربية ، السيرة الهلالية ـ جمع عبد الرحمن الأبنــودى ـص ١٣٠ جـ ١ ـ أخبار اليوم ـ ادارة الكتب والمكتبات ـ ١٩٨٨ ٠

(١١) ابن اياس « بدائع الزهور » ـ ص ١٣٥ ٠

(١٢) المرجع السابق ـ ص ١٣٥ ٠

عاوده فعرض عليه ، فرضى ، فزوجه جارية من بنات الملوك ، فزفت اليه • فلما بقيت عنده قال لها : انى مخبرك بأمر ان أنت سمعتيه صرف الله عنك شر الدنيا وعذاب الآخرة ، وان أفشيت سرى عـــذبك الله فى الدنيـــا وفى الآخرة • قالت : وماذاك ؟ قال : انى رجل مسلم لست على دين أبى ، وليست النساء من حاجتى ، فان رضـيت أن تقيمى معى على ذلك ، وتتابعينى على دينى فذاك اليـــك ، وان أنت أبيت لحقت بأهلك • فقــالت المرأة : بل أقيم معك • فلما أتت عليها مدة قالوا لأبيه : ما نظن ابنك الا عاقر ، ألا يولد له ولد ؟ فسأله أبوه • فقال : ماذا بيدى ، وانما ذلك بيد الله يؤتيه من يشاء • فدعا المرأة ، وسألها ، فردت عليه مثل ما رد عليه الخضر ، فمكث أبوه زمانا ثم دعا ابنه اليه ، فقال : أحب أن تطلق امرأتك هذه وأزوجك امرأة غيرها ولودا ربما ترزق منهـــا ولدا ، فكره ذلك الخضر ، وألح عليه أبوه ، حتى فرق بينهما ، وزوجــه امرأة غيرها ولودا ثيبـــا فعرض عليها الخضر مقالته الأولى ، فرضيت وقالت: أقيم معك • فلبثا زمانا ، ثم أن أباه استبطأ الولد منه ، فدعاه وقال : ليس يولد لك ؟ فقـــال ليس ذلك بيدى ، ولكنه بيـــد الله • ثم انه دعا امرأته ، وقال لها : أنت امرأة شابة ولودة ، وقد كنت ولدت عند غير ابنى ، ولست تلدين عند ابنى فقالت : ما مسنى منذ صحبته ، وكذلك المرأة الأولى ، فدعاها ، وسألها ، فقالت مثل ذلك • فدعا ابنه ، وعيره وعنفه ، ففزع من أبيه ، ولم يأمن على نفسه • فخرج من عنده ، فهام على وجهه ولم يدر أحد من خلق الله تعالى أين توجه • فندم أبوه على ما فعل ، فأرسل فى طلبه مائة رجل من طرق شتى مختلفة ، فانطلقوا فى طلبه ،فأدركه منهم عشرة فى جزيرة من جزاير البحر • فقال لهم : انى أقول لكم شيئا ، فاكتموه عنى ، فان كتمتموه صرف الله عنكم شر الدنيا وعذاب الآخرة وان أبيتم ذلك ، وأفشيتم سرى عذبكم الله فى الدنيا والآخرة • قالوا له : قل ما شئت • قال هل بعث أبى فى طلبى أحدا غيركم ؟ قالوا : نعم• قال لهم : اذا فاكتموا أمرى ولا تخبروا أبى أنكم رأيتمونى، وقولوا مثل قول نظرائكم الذين أرسلهم فى طلبى ، فلم يرونى ، لأنكم لو أخبرتموه بى أو ذهبتم بى اليه قتلنى ، وصرتم مؤاخذين بدمى قال : فخلوا عنه ، وانصرفوا • فلما دخلوا على أبيه قال تسعة منهم قد وجدناه ، وقال لنا كيت وكيت فخلينا عنه • وقال العاشر : ما لنا به علم وما لى به خبر ، والتسعة قالوا : بلى قد ظفرنا به، وان شئت أتيناك به ، فقال لهم : أرجعوا! فى طلبه وأتونى به • وان الخضر خـاف أن يظفـروا به فانحاز من ذلك الموضع الى موضع آخر ،.فأتوا اليه فلم يجدوه (١٣) •

ومن هذه الرواية يتضح لنا من مضمونها أن سـيدنا الخضر لم يتزوج النساء • فهو عزوف عنهن ، وأن الزواج انما هو شرعة الموتى ، وهذه الشرعة لا تتفق والخلود الذى طلبه سيدنا الخضر •

كما اننـا نستطيع أن نلمح من هذه الرواية وسابقتها كم هو سميك وداكن ذلك الستار المنسدل من السرية والكتمان ، والذى يحيـــط بأغلب جوانب سيرة وحياة « سيدنا الخضر » •

وطبيعى أن يولد ذلك لدى شفـــعور البعض احســـاسا بأن حياة « ســـيدنا الخضر » الحافلة بالغرائب والعجائب تستأهل أن نتكتم أخبارها نحن أيضا بدورنا ، فيزداد الغموض غموضا وتصبح شخصية « سيدنا الخضر » أكثر تشويقا لدى من يتلقى عنها أى خبر من أخبارها يكشـف بصيصا من نور تلك الشخصية الفذة يكمن هنا أو هناك فى زوايا التاريخ المطوية •

ومن جملة أخلاق هذه الشخصية الفذة انهـــا جبلت على العطاء •وهو العطاء السخىالذى يهب بلا حدود ، ودون انتظار لرد جميــــل أو معروف أسدى لانسان فى وقت محنة أو عوز أو حاجة •

من ذلك انه بينما كان « سيدنا الخضر » يمشى فى سوق من أسواق بنى اسرائيل اذ لقيه رجل فقال له : تصدق على بارك الله لك ، فقـــال : آمنت بالله ، وما يقضى الله من أمر سيكون • مامعى شىء أعطيكه ، فقال له الرجل : تصدق على بارك الله عليك • فانى أرى الخير فى وجهك ، فرجوت الخير من قبلـك • فقـــال له الخضر : آمنت بالله وما يقضى الله من أمر ســـــيكون • ما معى شىء

(١٣) الثعلبى ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ١٢٤ •

أعطيكه ، فقال له السائل : أسألك بالله لما تصدقت على · فقال له الخضر : آمنت بالله ما يقضى الله من أمر سيكون · ما معى شيء أعطيكه الا أن تأخذ بيدى وتدخلنى فى السوق فتبيعنى · قال الرجل وهل يكون مثل هذا ؟ قال الخضر : أقول انك سألتنى بعظيم ، سألتنى بوجه ربى ، وقد أجبتك ، فخذ بيدى ، وأدخلنى السوق فبعنى ، فأخذ السائل بيد الخضر ، فأدخله السوق ، فباعه بأربعمائةدرهم ·فلبث عند البائع أياما لايستعمله فى شيء · فقال له الخضر : استعملنى ، فقال له انك شيخ كبير ، وأكره أن أشق عليك · قال لا يشق ذلك على · قال : فقم ، فانقل هذه الحجارة من ههنا الى ههنا · وكانت الحجارة لا ينقلها الا ستة أنفار فى يوم تام · فقام ونقلها فى ساعة واحدة ، وأمده الله تعالى على نقلها بملك من الملائكة فتعجب الرجل منه ، وقال : أحسنت ، ثم عرض للرجل سفر فقال للخضر : انى أراك أمينا صالحا ناصحا فاخلفنى فى أهلى · قال : نعم ان شاء الله فاستعملنى فى شيء · قال : أكره أن أشق عليك قال : لا يشق ذلك على · فقال : اضرب لى لبنا أريده لقصر لى ، ووصفه له ، ثم خرج لسفره فلما قضى حاجته ورجع من سفره اذ هو بالخضر ــ عليه السلام ــ قد شيد بنيانه على ما أراد فازداد منه تعجبا ، وقال له : من أنت ؟ قال : أنا المملوك الذى كنت اشتريتنى ، فقال له : سألتك بوجه الله أن تخبرنى من أنت ؟ فقال الخضر : ان هذا القسم هو الذى أوقعنى فى العبودية · أما أنا فسأخبرك · أنا الخضر · سألنى سائل بوجه ربى أن أعطيه ، ولم يكن معى شيء أعطيه ، فأمكنته من نفسى حتى باعنى ، وبلغنى أن من سئل بوجه الله ورد سائله وهو يقدر على قضاء حاجته وقف يوم القيامة بين يدى ربه وليس على وجهه لحم ولا جلد الا عظم يتقعقع · فبكى ذلك الرجل ، وانكب عليه يقبله ، ويقول له : بأبى أنت وأمى · شققت عليك ولم أعرفك ، فاحكم على في مالى وأهلى، وان أحببت أن أخلى سبيلك فعلت · قال : نعم · بل أحب أن تخلى سبيلى وأعبد ربى · وكان الرجل كافرا ، فأسلم على يد الخضر ، وأعطاه أربعمائة دينار ، وخلى سبيله ، فأوحى اليه : قد نجيتك من الرق ، وأسلم الكافر على يديك ، وأعطاك مكان كل درهم دينارا ، لتعلم أن لا يخسر أحد فى معاملتى (١٤) ·

وسيدنا الخضر في هذا الابداع الثقافى الشعبى صورة نادرة للعطاء الانسانى ، وهو بذل النفس فى سبيل الغير ، وهو هنا ممدود من الله بقوة خفية ملائكية تعاونه فى كل ما يتصدر له من أعمال شاقة ، لتصل به الى حد الاعجاز المذهل للعقل البشرى · هذا فضلا عما تصفه هذه الحكاية من اتسامه بالأمانة وحسن الخلق وسداد اسداء النصح والرشاد ·

ويختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » فى تحديد صفاته الشكلية والجسدية · فهو عند ابن اياس أشهل العينين ، ضخم الجسد ، طويل القامة ، أبيض اللحية ، أحمر الوجه ، زاهى المنظر ·

وهو عند الثعلبى دائم الصلاة فى مكان ناء بعيدا عن الناس ، ويرتدى ثيابا بيضاء اللون (١٥) ·

وفى السيرة الشعبية « حمزة البهلوان » نلمح « سيدنا الخضر » راكبا على جواد أبيض فى صورة فارس (١٦) ·

وعلى امتداد هذه السيرة الشعبية يظهر كشيخ بثياب خضراء وعليه وشاح أخضر لامع ، وله لحية بيضاء جدا يحيط بها هالة من النور (١٧) ·

أما فى سيرة الظاهر بيبرس فيظهر كفارس يركب جوادا أصفر اللون وعليه ثوب لونه أبيض وبيده سيف أبتر ، ومعتقل برمح أسمر ، راخ اللثام على وجهه (١٨) ·

كما يظهر فى بعض مواقف سيرة سيف بن ذى يزن راكبا حصانا أخضر مثل الزرع الأخضر (١٩)·

ويظهر « سيدنا الخضر » فى عدد من السير والحكايات الشعبية ويختفى أيضا فى لمح البصر وان كان هذا الاختفاء لا يكون الا بعد أداء مهمة عاجلة تتطلب انقاذ بطل من أبطال هذه السير والحكايات الشعبية ،فقد اختصت السيرة الشعبية

---

(١٤) المرجع السابق ــ ص ١٢٩ ·

(١٥) المرجع السابق ــ ص ١٢٥ ·

(١٦) سيرة حمزة البهلوان ــ ص ٣٣ مجلد ١ ·

(١٧) المرجع السابق ــ ص ٢٥٩ مجلد ٢ ·

(١٨) سيرة الظاهر بيبرس ــ ص ٢٥٨ مجلد ١ ·

(١٩) سيرة سيف بن ذى يزن ــ ص ٩٧ ج ٢ ·

(٢٠) السيرة الهلالية ــ ص ١٣٥ ج ١ ·

« حمزة البهلوان »مسألة الظهور والاختفاء هذين بانبعاث رائحة البخور ، وكأنما أراد الابداع الثقافي الشعبي أن يبعث في كل مكان تجوس فيه قدماه رائحة زكية تبعث على الراحة والاطمئنان .

.. هذه الصفات التى أسبغها الابداع الثقافى الشعبى ان دلت على شيء فانما تدل على مدى حب واعزاز الثقافةالشعبية لسيدنا الخضر.وقد وصل الأمر بهذا الحب والاعزاز الى درجة القسم بسيدنا الخضر ، كما لاحظنا ذلك ـ مثلا ـ فى السيرة الهلالية على لسان خضرة الشريفة أم أبى زيد الهلالى بطل هذه السيرة الشعبية (٢٠) .

هذا فضلا عن الدعاء بجاه سيدنا الخضر لكى تستجاب الدعوة كما حدث من أبى زيد الهلالى فى التغريبة الهلالية (٢٠م).

خلود سيدنا الخضر :

يرجع البعض سبب خلود « سيدنا الخضر » الى دعاء سيدنا آدم ـ عليه السلام ـ بطول العمر لمن يتولى دفنه بعد طوفان نوح عليه السلام .

فقد ذكر ابن اسحق : أن آدم ـ عليه السلام ـ لما حضرته الوفاة آخبر بنيه أن الطوفان سيقع بالناس ، وأوصاهم اذا كان ذلك أن يحملوا جسده معهم فى السفينة ، وأن يدفنوه فى مكان عينه لهم .

فلما كان الطوفان حملوه معهم . فلما هبطوا الى الأرض أمر نوح بنيه أن يذهبوا ببدنه فيدفنوه حيث أوصى . فقالوا : ان الأرض ليس بها أنيس وعليها وحشة ، فحرضهم ، وحثهم على ذلك ، وقال : ان آدم دعا لمن يلي دفنه بطول العمر فهابوا المسير الى ذلك الموضع فى ذلك الوقت ، فلم يزل جسده عندهم حتى كان الخضر هو الذى تولى دفنه ، وأنجز الله ما وعده ، فهو يحيا الى ما شاء الله أن يحيا (٢١) .

والبعض الآخر يرجع سبب خلود سيدنا الخضر الى شربه من ماء الحياة إبان صحبته لذى القرنين فى فتوحاته .

وحكاية هذه الصحبة ذكرت فى كتب عديدة من كتب المأثورات الشعبية كالشهنامة للفردوسى وسيرة عنترة العبسى ، وقصص الأنبياء للثعلبى وبدائع الزهور لابن اياس ، وكتاب التيجان فى ملوك بنى حمير عن وهب بن منبه . وفى هذا الكتاب الأخير يروى وهب بن منبه أن سيدنا الخضر كان يرافق « الصعب ذى القرنين بن الحارث الرائش ذى مراثد » الحميرى فى رحلته وغزواته فى بلاد الحبشة والسودان ، حتى بلغ وادى الرمل، وكاد يهلك الجيش . ولما استعصى عبور وادى الرمل على ذى القرنين أرسل فرقا فرادى قوام كل منها بضعة آلاف من جيشه البالغ نحو مليون مقاتل ، غير انه لم يصله دليل واحد يطمئنه على من عبر من أفراد جيشه . عندئذ « قال له الخضر يكفيك يا ذا القرنين ، فانه لن يجوز الا من قد جاز ، ثم اتبع ذو القرنين سببا ، وسار مع وادى الرمل حتى بلغ الظلمة ، فصار ليله ونهاره واحدا ، وعين الشمس تسقط خلفه ، فشق واديا تزلق فيه الخيل والجمال وجميع ما معه . قالوا يا ذا القرنين ما هذا ؟ قال لهم : أنتم بمكان من أخذ منه ندم ومن تأخر ندم ، فساروا فيه أياما ثم عطف بهم الوادى الى جهة شرق عليهم نور أبيض يكاد يخطف أبصارهم . قالوا له : يا ذا القرنين . ما هذا الوادى الذى عبرناه ؟ قال لهم : الوادى الذى عبرتم أنتم ذلك وادى الياقوت ، فمن أخذ منه قال ليتنى أخذت كثيرا ، ومن لم يأخذ قال ليتنى أخذت منه قليلا . ثم انتهى الى الصخرة البيضاء ، فكادت تذهب بأبصارهم من نورها وشعاعها ، وكان الذى وجدوا من الظلمة نور الصخرة ، ونظر ذو القرنين الى منكب من مناكب الصخرة ، فرأى عليه نسورا، فعجب ذو القرنين منها ومن تعلقها فى ذلك الموضع . قال ذو القرنين للخضر : يا ولى الله مالهؤلاء النسور ههنا ؟ قال له الخضر : لهم شأن عجيب ونبأ جسيم . قال له ذو القرنين : ما هو يا نبى الله ؟ قال له الخضر : نعم ياذا القرنين . انه لما أمر الله خليله ابراهيم بالهجرة الى أرض بابليون أرسل ابراهيم (جرجير بن عويم) داعيا ، وكان وليا من أولياء الله داعيا من دعاته الى المغرب ليقيم حجة الله تعالى على الناس ، فبلغ (قمونية) فدعا

(٢٠م) تغريبة بنى هلال ـ ص ١٢١ ـ مكتبة محمد علي صبيح بالأزهر بالقاهرة .

(٢١) ابن كثير ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ٤٤٩ .

الناس الى الله تعالى ، فأجابه أمم ، وعصى أمم ، ثم عبر الى جزيرة الأندلس ، فأصاب بها أمما من بنى يافث بن نوح وهم (السكس) و (القبط) و (الافرنج) و (الجلائق) و (البربر) و (الرعر) فدعاهم الى الله ، فقتلوه وألقوه فى موضع يجتمع فيه حشوشهم ، فأرسل الله له هذه النسور للذى أراد من خلاص وليه من ذلك الموضع ، فجبذوه وأزالوه منه ، ونزل غيث وابل فطهره ، ثم أكله هؤلاء الأنسر حتى نخر لحمه من عظامه ، وتفرقت عظامه وأوصاله ، ثم أتى النسور الى هذه الصخرة المنيعة ، فنزلوا فلم يقدروا على امساك لحمه فى حواصلهم ، فتقيئوا ، فألقوه فى ذلك الموضع ، فلم يبق من لحمه فى حواصلهم شىء ، ثم أرسل الله على عظامه طيرا بعد ما مزقتها النسور ، فكانت تأخذها عظما عظما ، فاذا استلقت بها فى الهواء ألقتها فى الأرض ، فتنزل العظام فى غابة عظيمة تغيب فيها ، فيتبعها الطير ، وتمنعه الغابة فلا يجد الطير اليها سبيلا ، فعظامه فيها الى يوم القيامة ، ولحمه على هذه الصخرة الى يوم القيامة طهره الله من نجاسات المشركين ٠٠ ثم دنا ذو القرنين من الصخرة ليرقى عليها فانتفضت وارتعدت ، وتقعقعت ، فرجع عنها فسكنت ٠ ثم عاد اليها ثانية فانتفضت ، وارتعدت وتقعقعت ، فرجع عنها فسكنت ، ثم عاد اليها ثالثة فانتفضت وارتعدت وتقعقعت ٠ ثم دنا منها الخضر فسكنت فرقى عليها ، فلم يزل يرقى وذو القرنين ينظر اليه والخضر يطلع الى السماء حتى غاب عنه ، فناداه مناد من قبل السماء امض أمامك فاشرب فانها عين الحياة وتطهر فانك تعيش الى يوم النفخ فى الصور ويموت أهل السموات وأهل الأرض فتذوق الموت حتما مقضيا ٠ فمضى حتى انتهى الى رأس الصخرة فأصاب عينا ينزل فيها ماء من ماء السماء ، فشرب منه ، وتطهر ، فلما رأى الماء ينزل ويستدير ولا يسيل منه شىء قال : الى أين تذهب أيها الماء ٠ فنودى قد بلغ علمك ٠ فلما رجع الخضر الى ذى القرنين قال له : يا ذا القرنين انى شربت من ماء الحياة وتطهرت منه وأعطيت ماء الحياة الى يوم النفخ فى الصور وموت أهل السموات والأراضين ، ثم أموت حتما مقضيا ، ومنعت أنت ذلك » (٢٢) ٠

هذه الرواية التى رويت عن وهب بن منبه لا يغيب عن بالنا المعنى الرمزى لها ، فهى فى حد ذاتها ابحار فنى على مستوى عال من خصوبة خيال الانسان فى رحلته ومطلبه للخلود ٠ فهو يعبر سنوات العمر ، وينشد الخلود على الأرض ، ويجابه الايمان والعصيان ، ثم يرتطم بصخرة العمر المحدود بحدود وقيود الزمن ٠ وفى رفض صخرة العمر اعطاء الخلود لأى انسان يعطى معنى فلسفيا جميلا ٠ فليس الخلود لأى انسان لا تؤهله لذلك مؤهلات مطلوبة ، حتى لو عاودت ارادته طلب ذلك مرارا وتكرارا ، وانما يختار له من يتأهل لنيله ويستحقه عن جدارة ٠ ومهما نال الانسان من طول العمر ، فان حدود معرفته ستبقى قاصرة ولن يبلغ بها حدود العلوم والمعرفة المطلقة ٠

هذه الرواية نفسها يرويها الثعلبى فى كتابه « قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس » مع بعض الفروق ٠ فالخضر قد بلغ مع ذى القرنين (نهر الحياة) وشرب من مائه ، وهو لا يعلم به ولا يعلم ذو القرنين ومن معه فى محلته فخلد وهو فى الحياة الى الآن » (٢٣) ٠

وهنا اختلاف واضح فى الروايتين : رواية وهب بن منبه ورواية الثعلبى ٠ فالرواية الأولى يخبرنا فيها وهب بن منبه أن الخضر شرب من ماء الحياة بعد أن ناداه مناد من السماء يأمره بالشرب ، فى حين أن الثعلبى يذكر تلك الحادثة وكأنها صدفة محضة من صدف الزمان دون قصد مقصود ٠

وسواء كان خلود سيدنا الخضر قد تم بقصد أو بدون قصد ، فان مسألة الاعتقاد فى خلوده أصبحت عقيدة راسخة الأركان فى أذهان الكثيرين ، ومن ثم نسج الخيال حولها عددا من القصص والحكايات والأقوال ما يفوق الحصر ، ويفوق الخيال فى ذاته فى بعضها ٠

قال أبو عبد الله الحسن بن محمد الحافظ عن عبد العزيز بن أبى داود قال : ان الخضر والياس يصومان شهر رمضان ببيت المقدس ، ويوافيان الموسم فى كل عام (٢٤) ٠

---

(٢٢) أبو محمد عبد الملك بن هشام ـ « كتاب التيجان فى ملوك حمير » ص ٨٩ ٠

(٢٣) الثعلبى ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ١٣٦ ٠

(٢٤) المرجع السابق ـ ص ١٤٥ ٠

وقال ابن فتجويه عن رجل من أهل عسقلان رأى الياس فسأله : كم من الأنبياء اليوم أحياء قال : أربعة اثنان فى الأرض واثنان فى السماء . أما اللذان فى السماء فعيسى وادريس — عليهما السلام — وأما اللذان فى الأرض فالياس والخضر .. قلت : فالخضر أين يكون ؟ قال : فى جزائر البحر . فقلت له : هل تلقاه ؟ قال : نعم . قلت أين ؟ قال : بالموسم . قلت : فما يكون حديثكما؟ قال : يأخذ من شعرى وآخذ من شعره (٢٥) .

وقال أبو محمد عبد الملك بن هشام عن أسد ابن موسى عن أبى ادريس بن سنان عن وهب بن منبه قال : لما نزل الصعب بن ذى مراثد بأرض العراق مرض ثمان ليال ، ثم مات ، ثم غاب الخضر فلم يظهر الى أحد بعده الا الى موسى بن عمران (٢٦).

وقال أنس بن مالك : خرجت مع رسول الله (ص) واذا بصوت يجىء من شعب . فقال يا أنس انطلق فأبصر ما هذا الصوت ؟ قال فانطلقت ، فاذا رجل يصلى ويقول : اللهم اجعلنى من أمة محمد المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها . فأتيت رسول الله (ص) فأعلمته بذلك فقال لى : انطلق فقل له ان رسول الله (ص) يقرئك السلام ويقول لك من أنت ؟ فأتيته فأعلمته بما قال رسول الله (ص) . فقال لى أقرىء رسول الله (ص) منى السلام وقل له أخوك الخضر يقول لك : ادع الله أن يجعلنى من أمتك المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها » (٢٧) .

وقال الامام الشافعى فى مسنده : أنبأنا القاسم بن عبد الله بن عمر .. عن على بن الحسين قال : لما توفى رسول الله (ص) وجاءت التعزية سمعوا قائلا يقول : ان فى الله عزاء من كل مصيبة ، وخلفا من كل هالك ، ودركا من كل فائت ، فبالله فثقوا ، واياه فارجعوا ، فان المصاب من حرم الثواب ، قال على بن الحسين : أتدرون من هذا ؟ هذا الخضر (٢٨) .

وروى عبد الله بن وهب أن عمر بن الخطاب بينما هو يصلى على جنازة اذ سمع هاتفا وهو يقول : لا تسبقنا يرحمك الله . فانتظره حتى لحق بالصف ، فذكر دعاءه للميت : ان تعذبه فكثيرا عصاك ، وان تغفر له ففقير الى رحمتك . ولما دفن قال : طوبى لك يا صاحب القبر ان لم تكن عريفا أو جابيا أو خازنا أو كاتبا أو شرطيا . فقال عمر : خذوا الرجل نسأله عن صلاته وكلامه عمن هو ، قال : فتوارى عنهم ، فنظروا فاذا أثر قدمه ذراع . فقال عمر : هذا والله الخضر الذى حدثنا عنه رسول الله صلى الله عليه وسلم (٢٩) .

الحكاية نفسها تروى ، ولكن فى زمن آخر غير زمن عمر بن الخطاب . فقد قال أبو بكر بن أبى مريم : حج قوم فمات صاحب لهم بأرض فلاة فلم يجدوا ماء ، فأتاهم رجل فقالوا له : دلنا على الماء ، فقال : احلفوا لى ثلاثة وثلاثين يمينا أنه لم يكن صرافا ، ولا مكاثا ، ولا عريفا . فحلفوا له فصلى عليه ، ثم التفتوا فلم يجدوا أحدا . فكانوا يرون أنه الخضر عليه السلام (٣٠) .

وجدير بأن يلفت النظر هنا اقتران الخضر وحضوره عند الوفاة ، فهل يعد هذا الأمر عند الابداع الثقافى المصرى نوعا من المواساة والعزاء فى فقد عزيز رحل عن العالم ؟ أو أنه اجترار للصورة المصرية القديمة عن الموت ، واعتباره قارب رحلة ما بين عالمين يصل فيها ما بين الحياة المؤقتة والخلود الأبدى ؟ .

ان هذا الابداع يضع هنا « سيدنا الخضر » فى مرتبة من يعطى صكوك الغفران للميت بشروط محددة ، وهذه الشروط فى حد ذاتها تعطى مدلولا واضحا عن أى عصر تم فيه هذا النوع من الابداع الشعبى ، وهو بلا شك عصر انفصال ما بين الحاكم والمحكوم ، وانعدام الثقة بينهما ، والا ما شرط الحكاء الشعبى هذه الشروط التى صاغها على لسان سيدنا الخضر .

وقد كثرت الحكايات حول من رأى « سيدنا الخضر » بنفسه . فقيل أن عليا بن أبى طالب رآه ذات مرة متعلقا بأستار الكعبة يدعو ربه . كما

---

(٢٥) المرجع السابق — ص ١٤٦ .

(٢٦) أبو محمد عبد الملك بن هشام — « كتاب التيجان .. — ص ١٠٨ .

(٢٧) الثعلبى — « قصص الأنبياء » — ص ٢٣٦ — طبعة مكتبة الشمرلى ، وهذه الفقرة غير موجودة فى نفس الكتاب طبعة مكتبة الجمهورية العربية بالأزهر .

(٢٨) ابن كثير — « قصص الانبياء » — ص ٤٥٨ .

(٢٩) المرجع السابق — ص ٤٥٩ .

(٣٠) شهاب الدين محمد الأبشيهى — « المستطرف فى كل فن مستظرف » — ص ١٤٨ ج ١ — منشورات دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٨٦ .

قيل ان الخليفتين « الوليد بن عبد الملك » و « عمر ابن عبد العزيز » رأيا سيدنا الخضر فى عهديهما من الخلافة الأموية ، هذا فضلا عما يشـــاع من حضور سيدنا الخضر فى كل يوم عرفه بعرفات مع الملكين ميكائيل واسرافيل (٣١) .

ونحن نستطيع أن نلمح بجلاء أن مسألة خلود سيدنا الخضر ليست مسألة اعتقاد عند الســلف الأقدمين وحدهم ، بل هى ممتدة الآثار وعميقة فى كثير من معتقداتنا حتى العصر الحاضر ، ذلك لأنها تتخلل العديد من الأحداث والشخصيات الدينية مما يصعب من مأمورية أى منخل ثقافى ـ اذا جاز هذا التعبير ـ يحاول فصل ما هو قادم من وحى الســماء عما هو ابداع شعبى قادم من وحى الخيال .. !

من هنا تبرز صـعوبة الأمر وحساسـيته الشائكة .. !

خصائص وقدرات وكرامات سيدنا الخضر :

● من أهم خصائص سيدنا الخضر الشائعة عنه فى الابداع الثقافى الشعبى دعوته لعبـادة الله الواحد الأحد ، والدخول فى دين الاسلام ، ونطق الشهادتين : أن لا اله الا الله ، وأن ابراهيم خليل الله ، وذلك فى القصص والسـير الشعبية التى تناولت فترات ما قبل البعثة المحمدية ، وأن لا اله الا الله ، وأن محمدا رسول الله فى القصص والسير الشعبية التى تنـاولت الفترة ما بعد البعثة المحمدية . فهو فى كلتـا الحالتين داع للاسلام ، بل وحتى فى الفترة الأولى جعله الخيال الشعبى مبشرا بظهـور خـاتم المرسلين (ص) مصـداقا لمعطيات الفكر الاسلامى الذى يقر أن الرسالات السـماوية السابقة على الاسـلام قد بشرت به .

ودعوة سيدنا الخضر للاسـلام شملت الانس والجن . ففى حكايات ألف ليلة وليـلة دعا ملك مدينة الأحجار وقومه الى عبـادة الملك العـلام ـ سبحانه وتعالى ـ وترك عبادة الأصنام . ولما رفضوا مسخهم سيدنا الخضر أحجارا ، عدا ابنة الملك التى أسلمت ، وأخذ يعلمها تلاوة القرآن كل يوم جمعة يأتيهـا فيه ، وهو اليوم المبارك عند سائر المسلمين (٣٢) .

كما راح سيدنا الخضر يدعو لدين الاسلام فى الأماكن النائية التى لم تصـل اليها الدعـوة الاسلامية بعد ، وطفق يعلم أهلها آيات قرآنية ويأتيهم بنوره الفياض كل يوم جمعة ، كما فى حكاية مدينة النحاس فى ألف ليلة وليلة (٣٣) .

وفى السيرة الشعبية سيف بن ذى يزن نرى سـيدنا الخضر مبشرا بنبى آخر الزمان محمـد (ص) (٣٤) .

كما نجده يهدى الى الاسـلام كل من الملك الأعجمى « شاه زمان » ملك مدينة دوارين بعد أن كان عاكفا على عبـادة النـار ، وكذلك الملك « عبد النار » وأتباعه ، ويجعل (سيرين الطالب) يترك عبادة زحل ، ويدعو الملكة (رجوه) للاسلام فتسلم بعد أن منعها من الوقوع فى براثن الرذيلة مع (نصر) ولد الملك سـيف بن ذى يزن ، كما يدعو (الملكة الرقطاء) ملكة الجن للاسلام وتسـلم على يديه ، وكذلك (العـاطب) وأتبـاعه و (السيسبان) و (أرميـاه) و (الهدهاد) وتلميذه (بطلين) .

ومجمل هذه الصور المتتابعة نرى سيدنا الخضر يذهب للانس والجن فى أماكن عدة متفرقة يدعوهم للدين الحنيف ، وهى صور اسلامية ولاشك مخالفة تماما لصورته السابقة التى بينت فراره وانعزاله عن بيئته للعبادة فى جزيرة نائية ، وهى الصورة التى تناقلت الينا من التراث العبرى القديم .

● ومن خصائص سيدنا الخضر أنه يحض على الزواج . وهذه الصورة بصمة اسـلامية أخرى ولا شك ، وهى على خلاف الصورة العبرية القديمة التى رسمته عزوفا عن الزواج ، وان تزوج فانما يتزوج قسرا ، ثم يفر للعبادة والتبتل والنسك .

ان الصورة الاسلامية الجديدة لسـيدنا الخضر تجعله وسيطا فى زواج عدد من أبطال الحكايات والسير الشعبية ، على الرغم من أنها لم ترسمه متزوجا قط .

---

(٣١) ابن كثير ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ٤٦١ ، ٤٦٢ .

(٣٢) الف ليلة وليلة ـ ص ٢٧٦ جـ ٤ ـ مكتبة محمد على صبيح بالأزهر بالقاهرة .

(٣٣) المرجع السابق ـ ص ١٣٧ جـ ٣ .

(٣٤) سيرة سيف بن ذى يزن ـ ص ٥٦ جـ ٢ .

ففي « حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه » والتي تقع ضمن حكايات ألف ليلة وليلة نرى سيدنا الخضر يأمر ابنـة ملك مدينة الأحجار بأن تتزوج من عبد الله بن فاضـل ، كما أنها حينما يراودها أخو زوجها عن نفسها بعد اغراقه فى الماء ترمى بنفسها فيه ، ولكن سيدنا الخضر ينتشلها من الغرق ويجمعهـا وزوجها المفقود (٣٥) ٠

وفى سيرة حمزة البهلوان يقف سيدنا الخضر مواسيا بطل السيرة حينما لا يجد مفرا من زواجه من (اسما برى) التى خشى البطل منها أن تمنعه من العودة لبـلاده ورؤية أهله ٠ وكانت نظرة سيدنا الخضر لهـذا الأمر انه قدر الله ولابد أن يقع ، وهذا لخير البطل لا لشره (٣٦) ٠

وفى سيرة سيف بن ذى يزن يزوج سـيدنا الخضر الملك سيف بالجنية تكرور ، كما يزوج ابنه نصر بالجنية دجوة فى قدرة هائلة عجيبة على الجمع فى الزواج بين الانس والجن ، والتى يعبر عمن يحدث له ذلك فى المعتقد الشعبى بأنه (مخاوى) ٠

● ولم يشأ الابداع الثقافى الشعبى أن يرسم سمات « سيدنا الخضر » الا انسانا مثقفا ثقافة غير عادية ، وفصيح اللسان . ويؤكد هذه الفصاحة كل من ابن اياس وراوى سيرة حمزة البهلوان ، والظاهر بيبرس ، والثعلبى ، وابن كثير ، ووهب ابن منبه ٠

فهو حسن الخط ، بل ويقول الشعر ـ وان لم يذكر ما هو ذلك الشعر ـ ويروى الحكم والتعـاليم والوصايا ، لا على الناس العاديين وحسب ، بل على من هم من الأنبياء كسيدنا موسى بن عمران عليه السلام ٠

فمن جملة تلك التعاليم والوصايا التى نسـبت لسيدنا الخضر ، والتى مازالت منتشرة عند الوعاظ والمؤدبين : « لا تكن مشاء فى غير حاجة ، واياك واللجاجة ، ولا تضـحك من غير عجب ، ولا تعير الخاطئين بخطاياهم، وابك على خطيئتك ، ولا تؤخر عمل اليوم الى الغد » (٣٧) ٠

وعن ابن عساكر أن رسول الله قال عن وصايا سيدنا الخضر لسيدنا موسى ـ عليهم السلام ـ يا طالب العلم ان القائل أقل ملالة من المستمع فلا تمل جلساءك اذا حدثتهم ، واعلم أن قلبـك وعاء فانظر ماذا تحشـو به وعاءك ، واعزف عن الدنيا وانبذها وراءك فانها ليست لك بدار ولا لك فيها محل قرار ٠ وانما جعلت بلغة للعباد والتزود منها ليوم المعاد ، ورض نفسك على الصبر تخلص من الاثم ٠٠ يا ابن عمران من لا تنتهى من الدنيا نهمته ، لا تنقضى منها رغبته ، ومن يحقر حاله ويتهم فيما قضى له كيف يكون زاهدا ؟ هل يكف عن الشهوات من غلب عليه هواه ؟ أو ينفعه طلب العلم والجهل قد حواه ؟ أو سعيه الى آخرته وهو مقبل على دنياه ؟ قال ابن عساكر : فتولى الخضر وبقى موسى محزونا مكروبا يبكى (٣٨) ٠

ونسـتطيع أن نلاحظ أن تلك الثقـافة التى نسبت لسيدنا الخضر هى ثقـافة ذات صياغة صوفية تدعو الى الزهد فى الدنيا لمجابهة شهوات وأدران النفس ، وعلى الرغم من أن تلك الصياغة اللغوية تخفى وراءها أصابع أزهرية الا أنها تعود بسيدنا الخضر الى تلك الصورة التى رسمها التراث العبرى القديم له ، ألا وهى العزوف عن متع الحياة الدنيا ، والانكباب على العبادة فى الخلاء ٠

وحينما يقول سيدنا الخضر لابراهيم الحورانى فى سيرة الظاهر بيبرس : « لله رجال اذا رفعت حواجبها يقضى الله حوائجها » ، فان هذه العبارة التى صيغت بأسلوب بليغ لا يمكننا أن نغفل القصد الذى صيغت من أجله ، وهو اظهار أن لله رجال فى الأرض يلبى لهم سبحانه وتعالى دعواتهم بمجرد أن يدعونه ، لقرب صلتهم به وحبهم له وحبه لهم ، ومنهـم بالطبع سيدنا الخضر عليه السلام (٣٩) ٠

● ولقد رسم الخيال الشـعبى بعض قدرات سـيدنا الخضر من خلال اجتراره لبعض قدرات الأنبياء والمرسلين ٠ فهو يشبه فى تصرفه ـ الى حد كبير ـ لأبى الأنبياء ابراهيم حينما حطم الأصنام

---

(٣٥) ألف ليلة وليلة ـ ص ٢٨٦ جـ ٤ ٠
(٣٦) حمزة البهلوان ـ ص ٢٧٢ ـ جـ ٢ ٠
(٣٧) الثعلبى ـ « قصص الأنبياء » ـ ص ١٢٩ ٠
(٣٨) ابن كثير ـ « قصص الأنبياء » ـ ٤٥٤ ٠
(٣٩) سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ٢٤ مجلد ٢ ٠

وسيدنا موسى حينما حاجى السحرة بعصاته فى احدى حكايات ألف ليلة وليـــلة • ففى حكاية « عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه » نرى سيدنا الخضر يذهب الى مدينة الأحجار ليـدعو ملكها ورعيته للنطق بالشهادتين وترك عبـــادة الأصنام ، ويجادلهم ، ويطلب منهم أن يدعون أصنامهم ليغضبوا عليه ، ويدعو هو ربه ليغضب عليهم ، وينتصر سيدنا الخضر عليهم بعد أن صك صنم ملكهم ، ثم يدعو الله أن يمسخهم أحجـــارا فيستجاب له (٤٠) •

وقيل أنه لما اجتمع سيدنا موسى وسيدنا الخضر ــ عليهما السلام ــ جاء عصفور فأخذ بمنقاره من البحر قطرة ، ثم حط على ورك الخضر ، ثم طار فنظر الخضر الى موسى ــ عليه السلام ــ وقال يا نبى الله ، ان هذا العصفور يقول : ياموسى أنت على علم من علم الله علمكه الله لا يعلمه الخضر والخضر على علم من علم الله علمه الله اياه لا تعلمه أنت ، وأنا على علم من علم الله علمنيه الله لا تعلمه أنت ولا الخضر ، وما علمى وعلم الخضر فى علم الله الا كهذه القطرة من هذا البحر (٤١) •

هنا يظهر سيدنا الخضر عارفا بلغة الطيور مثله كمثل سـيدنا سليمان بن داود عليهما السلام الذى كان يعرف لغة الطيور والحيوانات • كذلك رأى الخيال الشعبى سيدنا الخضر فى صورة قريبة الشبه من المســيح « عيسى بن مريم » من حيث احياء الموتى ، وان كان هـــذا الاحياء لم يــكن للانسان •

فعن عبد الله بن المبـــارك أنه قال : كنت فى غزوة ، فوقع فرسى ميتا • فرأيت رجلا حســن الوجه طيب الرائحـــة • قال : أتحب أن تركب فرسك ؟ قلت : نعم • فوضع يده على جبهة الفرس حتى انتهى الى مؤخره ، وقال : أقسمت عليــك أيتها العلة بعزة عزة الله ، وبعظمة عظمة الله وبجلال جلال الله ، وبقدرة قدرة الله ، وبســلطان سلطان الله ، وبلا اله الا الله ، وبما جرى به القلم من عند الله ، وبلا حول ولا قوة الا بالله ألا انصرفت. فوثب الفرس قائما باذن الله تعالى •

وأخــذ الرجـــل بركابى ، وقال : اركب • فركبت ، ولحقت بأصحابى • فلما كان من غــداة غد ، وظهرنا على عدونا ، فاذا هو بين أيدينا فقلت : ألست صـاحبى بالأمس ؟ قال : بلى • فقلت : سألتك بالله تعالى من أنت ؟ فوثب قائما فاهتزت الأرض تحتـــه خضراء • فقـــال : أنا الخضر (٤٢) •

● وخصـــيصة اخضرار الأرض تحت أقدام سيدنا الخضر التى روتها الرواية السابقة هى احدى العلامات المميزة له عند صلاته كما روى الحافظ بن عساكر عن ابن عباس عن النبى (ص) ، وكما روى قبيصـــة عن الثورى عن منصـــور عن مجاهد (٤٣) •

وهذه الخصيصة لم يغفلها الراوى الشعبى فى بعض السير ، وان لم يلتزم بأن يكون الاخضرار فى وقت الصلاة فقط ، بل جعله فى أى وقت يكون • ففى سيرة حمزة البهلوان يظهر سيدنا الخضر للأمير حمزة الذى أمضه العطش ، وهو يسير فى صحراء قاحلة ، فيحيل هذا الظهور المفاجىء لسيدنا الخضر رمال تلك الصحراء الى أرض خضراء منزرعة (٤٤) .

وفى سيرة سيف بن ذى يزن يقوم الملك سيف بزيارة جزيرة سيدنا الخضر المسماة باسم « جزيرة الجوهر والبحر الأخضر » ، واستلفت نظره محراب سيدنا الخضر الذى أحاطت بذلك المحراب خضرة به وحده والدنيا كلها بيضاء ، هذا فضـــلا عن المصلة الخضراء التى يتعبد فيها ، والتى أطلق عليها راوى السيرة صفة «روضة من رياض الجنة» (٤٥)

وفى بعض حكايات ألف ليلة وليلة نلمح سيدنا الخضر يقوم بزرع شجرة رمان لابنـــة الملك التى يعلمها شروط الاسلام الصحيح ، لكى تقتــات منها (٤٦) •

---

(٤٠) ألف ليلة وليلة ــ ص ٢٧٦ جـ ٤ •

(٤١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشهى ــ « المستطرف فى كل فن مستظرف » ــ ص ٣٦ جـ ١ •

(٤٢) محمود شلبى ــ « حياة الخضر » ــ ص ٢٥ ــ دار الجيل بيروت ١٩٨٥ •

(٤٣) ابن كثير ــ » قصص الأنبياء » ــ ص ٤٥٢ •

(٤٤) سيرة حمزة البهلوان ــ ص ٢٥٩ مجلد ٢ •

(٤٥) سيرة الملك سيف بن ذى يزن ــ ص ١٧٩ جـ ٢ •

(٤٦) ألف ليلة وليلة ــ ص ٧٦ جـ ٤ •

وإذا كان اخضرار الأرض هو أحد خصائص سيدنا الخضر ، فانه أيضا ارتبط بالماء ، سواء كان هذا الماء عذبا فراتا أم كان ملحا أجاجا .

فسيدنا الخضر كثيرا مايحمل الماء لأبطال السير والحكايات الشعبية حينما يظهر لهم ليحميهم من العطش . وفى السيرة الشعبية «حمزة البهلوان» يقدم سيدنا الخضر للأمير حمزة حصاة تقيه من الظمأ إذا ما وضعها تحت لسانه ، بل وتقيه من الجوع كذلك (٤٧) .

ويتعدد ظهور سيدنا الخضر فى السير الشعبية وهو يتوضأ من نهر ، وبالماء يحيل سيف الأمير حمزة البهلوان عندما يبلله به الى سيف غير عادى تهابه المردة والجان وتفر منه (٤٨) .

ويرجع وهب بن منبه سبب خلود سيدنا الخضر الى شربة من ماء الحياة كما روى عنه فى ذلك فى « كتاب التيجان » ، وإذا ما فر سيدنا الخضر من أمر الزواج فهو يلجأ الى جزيرة منعزلة يحيط بها الماء من كل حدب وصوب . والعلامة التى أعطيت لكليم الله موسى — على الرغم من أن القرآن ينعته بعبارة (عبد من عبادنا) ولم يفصح عن شخصه بأنه الخضر الا تفسير المفسرين النابع من الموروث العربى القديم — للتعرف على هذا العبد المجهول تحددت أولا فى العثور عليه فى مكان ما ، سمى بمجمع البحرين ، وإثر حادث غريب هو أن السمكة المملحة التى كان يحملها فتى موسى لابد أن تحيا إثر تسربها فى البحر ، على نحو ما ورد فى الآية الكريمة : (أرأيت إذ أوينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله فى البحر عجبا) ، فرد موسى قائلا على الفور : (ذلك ما كنا نبغ) ، ولعل هذا ما دفع بعض المفسرين لأن يوضح طبيعة الماء الذى تسربت اليه السمكة ، أو بالأحرى الحوت ، بقوله : (فسار — أى موسى — حتى جهده السير وانتهى الى الصخرة والى ذلك الماء ، ماء الحياة ، من شرب منه خلد ولا يقاربه شىء ميت الا حيى . فلما نزلا ومس الحوت الماء حيى (٤٩) .

● ومن قدرات سيدنا الخضر اقتداره على أن يعيد التائهين الى ذويهم فى لمح البرق . ففى حكايات ألف ليلة وليلة نجد فى حكاية « حاسب كريم الدين » أن بلوقيا الاسرائيلى الباحث عن نور محمد (ص) يضل الطريق بسبب ذلك البعد الزمانى الكبير الذى يفصل بين عصريهما . ولا يستطيع بلوقيا أن يعود الى أهله من رحلته المهلكة الا بعد أن ينتشله سيدنا الخضر من ذلك التيه ، ومن ثم ، يعود بلوقيا فى خطوة واحدة حمله بها سيدنا الخضر الى أهله سالما (٥٠) .

والاستغاثة نفسها كانت من الأمير حمزة البهلوان حينما أمضه التعب ، وهو فى بلاد كنوز الملك سليمان ، طالبا العون من سيدنا الخضر الذى بشره بقرب رجوعه الى بلاده (٥١) .

وبخطوة واحدة استطاع سيدنا الخضر أن يخطو فى سيرة سيف بن ذى يزن بين مدينتين هما « جزيرة البنات » و « أواريز » للقضاء على ملك وعسكر أعداء الملك سيف ، ولاجباره على الدخول فى دين الاسلام (٥٢) .

هذه الخطوة الواحدة لسيدنا الخضر تتم فى سرعة مذهلة قد تقدر بعشرين سنة للانسان العادى كما فى سيرة سيف بن ذى يزن ، وقد تكون خمسة وتسعين عاما كما فى حكاية بلوقيا التى وردت فى حكايات ألف ليلة وليلة ، أو خمسين عاما كما فى الحكاية نفسها كما وردت فى كتاب «بدائع الزهور لابن اياس» ، أو خمسمائة عام كما وردت فى كتاب « قصص الأنبياء » للثعلبى .

ويتردد ظهور سيدنا الخضر كثيرا من أجل الوقوف بجانب البطل الشعبى فى السير والحكايات

---

(٤٧) سيرة حمزة البهلوان — ص ٢٧٣ مجلد ٢ .

(٤٨) المرجع السابق — ص ٢٦٠ مجلد ٢ .

(٤٩) د. نبيلة ابراهيم — مقالة بعنوان « الانسان والزمن فى التراث الشعبى » منشورة بمجلة عالم الفكر — ص ١٩٢ — العدد الرابع ١٩٧٨ — وزارة الاعلام بالكويت .

وقد وردت حكاية بلوقيا فى كتابى « قصص الأنبياء » للثعلبى و « بدائع الزهور » لابن اياس .

(٥٠) ألف ليلة وليلة — ص ٧٤ ج ٣ ، (٥١) سيرة حمزة البهلوان — ص ٣٢٨ مجلد ٢ .

(٥٢) سيرة سيف بن ذى يزن — ص ٥٤ ج ٢ .

الشعبية ، أو انقاذه من ضياع أو هلاك يحدق به أو تيسير عمل له استعصى عليه •

فسيدنا الخضر ينقذ ابراهيم اوراني من أسد كاد أن يهلكه بمجرد اشارة اليه فيتأخر عنه ذلك الأسد في سيرة الظاهر بيبرس وفي السيرة الهلالية ينقذ الوليد الصغير « أبوزيد الهلالى » من بين يدى قاطع طريق أراد أن يرميه أرضا بعد خطفه من أمه ، ولكن سيدنا الخضر قبل أن يرتطم الوليـــد بالأرض يحزمه بحـزام وينقـــذه من المـــوت المحقق (٥٤) •

وفى سيرة سيف بن ذى يزن يتعرض بطلهـا لمآزق متعددة لا ينقذه منها غير سيدنا الخضر • فهو تارة يتعرض لمشاق الحر والظمأ في الوادى الأقفر ذى الحجارة الحامية الوطيس ، وتارة يتعرض للغرق فيرسل له سيدنا الخضر سمكة تنقذه من الغرق عند وادى الكلبيين وترجعه الى البر سالما ، وتارة أخرى حينما انهدمت جدران كنز الملك الهدهاد واشتدت الظلمة على الملك سيف وأولاده وأتباعه ، فلم يجد أحدا ينقذه غير سيدنا الخضر (٥٥) •

● **وقد استطاع الابداع الثقافى الشعبى أن يسبغ على سيدنا الخضر قدرات جســدية هائلة بذلها من أجل الخير والحق ونصرة الضعفاء والمظلومين من بنى البشر •**

فحينما باع سيدنا الخضر نفسه فى أحد أسواق بنى اسرائيل ليتصدق بثمنه على محتاج ، طلب منه مشتريه أن ينقل حجارة لا ينقلها الا ســتة أنفار فى يوم تام ، فقام وحده ونقلها فى ساعة واحدة ، بحيث أمده الله بملك من الملائكة يعاونه فى عمله (٥٦) •

وفى سيرة حمزة البهلوان نجد أن بديع الزمان ــ وهو ابن الأمير حمزة البهلوان ــ لا يعبر السد المنيع الفاصل بين الانس والجن الا بمعونة سيدنا الخضر الذى أوضح له أن ذلك الفعل المعجز ليس الا بقوة الله (٥٧) •

وفى السيرة الهلالية نلمح سيدنا الخضر تختاره خضرة الشريفة بعد محنة شكوك زوجها الأمير رزق ابن نايل فى نسب وليدها (أبى زيد الهـــلالى) اليه ، ويؤازرها ، ويقذف الخضر بدبوس لـــكى يحدد لها ما تأخذه من أموال زوجها بعد الفراق ــ كعادة بنى هلال ــ فاذا بالدبوس يعبر حدود المال كلها ، فتصبح الأموال برمتها من نصيبها بفضل قوة رمية الخضر التى أبعدت الدبوس الى آخر حدود الاقتسام (٥٨) •

وبالطبع لا يغفل الحكاء الشعبى أو راوى السيرة أن يؤكد على الصيغة الاسلامية لفعـل المعجزة بمشيئة الله ، بغرض اضفاء الطابع الاسلامى على شخصية سيدنا الخضر ، بما يأتيه من أعمـــال جسدية خارقة ، سواء أكان ذلك عن طريق مساعدة خارجية بملك من الملائكة مأمور من الله ، أو بقوى الهية أخرى غير معروفة •

● **واذا كان الخيال الشعبى قد حــدد قدرات جسدية لسيدنا الخضر يعين بها نفسه ، وكذلك الآخرين ، فانه أضفى عليه أيضا قدرات سحرية لمعاونة الآخرين من الناس طالبى الغوث والنجدة والمساعدة فى وقت الشدائد •**

لقد صور الابداع الشعبى سيدنا الخضر على هيئة من يستطيع أن يمسخ الكفار أحجارا فى حكاية عبد الله بن فاضل بألف ليلة وليلة ، كما أنه يستطيع باشارة من أصبعه أن يسقط الحبال عن جمع من الرجال مقيدين بالحبال كما فعل فى سيرة سيف بن ذى يزن (٥٩) •

وهو يستطيع بالاشارة دون لمس أن يوقع أرضا

---

(٥٣) سيرة الظاهر بيبرس ــ ص ٢٨٨ مجلد ٣ •
(٥٤) السيرة الهلالية ــ ص ١٤٢ ج ١ •
(٥٥) سيرة سيف بن ذى يزن ــ ص ٢٢٧ ج ٤ ، ٦٩ ج ٢، ص ٣٨٤ ج ٣
(٥٦) الثعلبى ــ « قصص الأنبياء » ص ١٢٩ •
(٥٧) سيرة حمزة البهلوان ــ ص ٢٦٥ ــ مجلد ٥ •
(٥٨) السيرة الهلالية ــ ص ١٣٠ ج ١ •
(٥٩) سيرة سيف بن ذى يزن ــ ص ٩٧ ج ٢ •

بمن يريد أن يفعل به ذلك ، مثلما فعل بالأسطى عثمان بن الحبلى فى سيرة الظاهر بيبرس (٦٠)

بل يتعدى الأمر أكثر من ذلك. فسيدنا الخضر يستطيع أن يمنح القوة من عند الله لمن يشاء أن يعطيه اياها بضمة منه له الى صدره . فحينما ضم سيدنا الخضر الظاهر بيبرس الى حضنه أعطى الله لبيبرس قوة ألف بطل فى تلك الضمة (٦١) ، وكذلك فعل بابراهيم الحورانى فى سيرة الظاهر بيبرس نفسها (٦٢) .

ونراه فى سيرة سيف بن ذى يزن بمجرد أن يمس ظهر الملك نصر بن سيف بن ذى يزن فيمنحه القوة والشجاعة والبراعة (٦٣) .

وسيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى فوق انه يمنح القوة الجسدية فانه يمنح قوة حسية نادرة كزيادة قوة الابصار التى منحها لابراهيم الحورانى بعد أن كحله بشىء من عنده لكى يكون نظره صحيحا ، بل وحينما يتفل فى فم ابراهيم الحورانى ، فانه يجعله لا يخطىء نظره وله تأصيلة عجيبة وأمور غريبة » كما تحدثنا بذلك سيرة الظاهر بيبرس (٦٤) .

ولقدرات سيدنا الخضر السحرية وسائل متعددة ، منها قضيب سحرى يستطيع أن يقهر به المردة والجان ، وسيف من الخشب يرمى بالنوم فى عيون من شهر فى وجهه (٦٥) .

وفى السيرة الشعبية عنترة بن شداد نرى جوادا يتكلم عنترة مخبرا اياه بأنه ما هو جواد يصلح للاصطياد والطراد ، بل هو ملك من ملوك الجان الأمجاد ، وكان قد أسر على يد الخضر ـ عليه السلام ـ الذى سلمه الى الملك الاسكندر ، وكان الخضر قد التقاه عند قلعة بعد أن جرى له معه حروب متعددة ، وأشرف بسببها على الموت فحبسه الخضر ـ عليه السلام ـ الى أن يأتيه عنترة ابن شداد ، فيتصرف كيفما شاء فى أمره (٦٦) .

ومجمل هذه الصفات والقدرات والوسائل السحرية جعلت سيدنا الخضر يخرج ـ فى التصور الشعبى ـ من نطاق الولاية كولى أو عبد صالح اليه تنسب الكرامات الى أدغال السحر والكهانة ليصبح عالمه مطابقا لعالم سيدنا سليمان بكل سماته من جن وسحر ومعجزات تخرج عن حدود البشر . طبعا ليس معنى ذلك أن حدود الولاية وكرامتها انتفت وبعدت عن سيدنا الخضر ، بل هناك تصورات مشتركة بين الولاية والسحر تداخلت فى الابداع الثقافى الشعبى .

فإن كانت شخصية سيدنا الخضر فى سيرة سيف بن ذى يزن تتدثر بالسحر أعمالها ، فانها فى سيرتى حمزة البهلوان والظاهر بيبرس تتدثر بعباءة أولياء الله الصالحين بما فى قدرتها من كرامات .

ففى سيرة حمزة البهلوان يصاب الأمير حمزة فى احدى قدميه اصابة معجزة ، غير أنه بلمسة واحدة من يد سيدنا الخضر المباركة للرجل المصابة أعادت الى الأمير حمزة الصحة والعافية والقوة من جديد (٦٧) .

وفى سيرة الظاهر بيبرس نرى الخضر عندما يمس فخذ ابراهيم الحورانى المصابة تصبح سليمة على الفور من غير مرض ببركة تلك اللمسة الناجعة الشافية المباركة (٦٨) .

● **وشاء الابداع الثقافى أن يضع سيدنا الخضر فى صورة العالم بالغيب . فهو فى أول لقاء له مع**

---

(٦٠) سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ٢٥٩ مجلد ١ .
(٦١) المرجع السابق ـ ص ٢٥٩ مجلد ١ .
(٦٢) المرجع السابق ـ ص ٢٨٨ مجلد ١ .
(٦٣) سيرة سيف بن ذى يزن ـ ص ١٤١ ج ٣ .
(٦٤) سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ٢٨٨ مجلد ١ ، ص ٤٣ مجلد ٢ .
(٦٥) سيرة سيف بن ذى يزن ـ ص ٢٤١ ج ٣ .
(٦٦) سيرة عنترة بن شداد ـ ص ٣٠٥ مجلد ٨ .
(٦٧) سيرة حمزة البهلوان ـ ص ٣٤٦ مجلد ٤ .
(٦٨) سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ٢٨٨ مجلد ١ .

الأمير حمزة البهـــلوان يخبره بأنه الرجل الذى سيرتفع به شأن العرب في هذه الأيام، ويتخلصون من مظـــالم الفـــرس على يديه ، ويذل الدولة الكسراوية الى آخر الأيام (٦٩) •

وفى موضع ثان من سيرة حمزة البهلوان نجد سيدنا الخضر يفشى سر عدو الأمير حمزة البهلوان اليه ، وهو المسمى باسم « بهران » حيث دهن جسمه بدهان مدلسم يقيه من شر ضربات الأعداء له ، الا أن الخضر يدله على نقطة ضعف عدوه وهى رأسه التى لم تدهن ، ويمكن عن طريقها أن يصيبه فى مقتل (٧٠) •

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدنا الخضر ينصح المقدم ابراهيم الحورانى بأن يقاتل كيفما شاء ، ويخبره بأنه لن يموت الا على فراشه بعـــد مدة طويلة (٧١) •

واذا كانت صورة سيدنا الخضر قد رســـمها الخيال الشعبى بحيث تكشف لأبطـــال الســـير الشعبية طريقهم فى الحياة ، وتنبئهم بما ســوف يحدث لهم من أمور ، وتصدرهم لتبعات النضال فى سبيل قيم ومثل عليا ، فان هذا الخيال الشعبى قد جعل من الخضر حكيما عليما يعرف متى يطلب من أبطاله أن يلقوا بالسيف جانبا ، أو يتركوه الى غير رجعة ، لكى تهدأ الأنفاس المتعبة التى أدت رسالتها نحو مجتمعها •

وعلى هذا النحو طلب سيدنا الخضر فى ختـــام السيرة الشعبية أن يتنحى الملك سيف بن ذى يزن عن الملك لابنه « مصر » ، واتخاذ سبيل العبادة والتنسك بعيدا عن أعين الناس ، فى مكان منعزل خلف قلعة الجبل ، واســـتبدال اسمه الى اسم « الجيوشى » كناية عما جهز وحارب بالجيوش وخاض من معارك لأمته العربية ، معبرا عن ضميرها النقى ، لاعلاء كلمة الحق ، واعلاء شأن دينهـــا الاسلامى الحنيف •

ولعلنا نستطيع بعد هذا الجولان بين معطيـات الثقافة الشعبية أن نلمح صـورة الابداع الثقافى الشعبى لسيدنا الخضر ومدى ما طرأ عليها ، عبر تراكمات فولكلورية نشأت وترعرعت خلال ثقافات متضافرة واذا كانت شخصية ســـيدنا الخضر تســـتطيع أن تأتى بالخوارق والمعجزات ، وتحطم قيود النواميس البشرية والكونية كما وضح ذلك من صياغة كتاب الثقافة العبرية ، ومن نهـلوا منها ، فان ما طرأ من تغيرات على سلوك هـــذه الشخصية المحيرة للعقول انها تأتى فى اطار المشيئة الالهية ، وهى بالطبع بصمة واضحة من بصمات الثقافة العربية الاسلامية •

واذا جاءت صورة سيدنا الخضر صورة فنيـــة فى بعض سبحات هذا الخيال الشعبى ، ومسخرا للجن والعفاريت مثل سيدنا ســـليمان بن داود ـ عليهما السلام ـ فان هذه الصورة لا تخرج فى مراميها وأهدافهـــا عن أن تدعم أركان الدعـــوة الاسلامية •

واذا برز عند كتاب اليهود أثر يوم السبت فى بعض أفعال سيدنا الخضر من حيث عدم العمل فى ذلك اليوم المقدس عندهم ، فقد برز كذلك بشكل قوى وواضح أثر يوم الجمعة فى ظهور ســـيدنا الخضر ، واتيانه بالأعمال والأفعال التى تدعو الى الايمان بالواحد القهار ، كمـــا وردت على لسان سيدنا الخضر العديد من الآيات القرآنية فى بعض حكايات ألف ليلة وليلة •

لهذا كله جاء التميز والتمايز لهذه الشخصية الفذة الفريدة عبر أزمنة قريبة وسحيقة •

---

(٦٩) سيرة حمزة البهلوان ـ ص ٣٤ مجلد ١ •

(٧٠) المرجع السابق ـ ص ٢١٨ مجلد ٥ •

(٧١) سيرة الظاهر بيبرس ـ ص ٢٣ مجلد ٢ ، ص ٢٨٨ مجلد ٢ •







معاناة وارث

تأليف: أحمد محمد عبد الرحيم

عرض وتحليل: عدلى محمد ابراهيم

الكتاب الذى نعرضه فى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية هو كتاب « معاناة وارث » للباحث الأديب أحمد محمد عبد الرحيم الذى يعمل بمركز دراسات الفنون الشعبية ، وهو من أحدث الكتب التى صدرت فى مجال المأثورات الشعبية ، اذ صدر فى النصف الأخير من شهر ديسمبر ١٩٨٧ ، وقد وضعت كلمة أو مصطلح المأثورات الشعبية على الغلاف وذلك لبيان أن هذا الكتاب ليس مجموعة قصصية أو رواية طويلة ــ كما قد توهم بذلك صورة الغلاف • ومنذ البداية نقول ان هذا الكتاب بما تضمنه من مواد المأثور الشعبى وعرضها بأسلوب أدبى فصيح واحتوائه فى طياته آراء المؤلف كباحث فى المأثورات الشعبية يعتبر اضافة الى ما صدر فى هــذا المجال من أعمال تتناول مأثوراتنا الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب استاذنا الدكتور عبد الحميد يونس مؤكدا على أهمية هذا العمل ومعرفا بالمادة التى تضمنها الكتاب •• « وهــذه القصص ، وان كانت تختلف عــن الجنس الفنى الحديث المعروف باسم (القصة) الا أنها قامت على الاستلهام المباشر من ناحية ، وعلى تقديم التراث الشعبى للجماهير من ناحية أخرى » •

ومن الأشياء التى لا خــلاف عليها بين الدارسين هو أن المأثور الشعبى محصلة خبرة وتجارب وابداع الانسان ، وهى ظاهرة ثقافيــة بالمعنى الواسع لها تواصلها واستمراريتها فالمأثور الشعبى ــ كما ذكر الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى المقدمة ــ « انما هو محصلة كل الأفكار والخبرات والتجــارب التى حصلهــا ولا يزال يحصلها الانسان ، وأنها تكشف عن انسانيــة الانسان من ناحية ، وعن هويته الوطنية والقومية من ناحية أخرى » •

وعندما نقرأ هذا الكتاب سوف نتبين بكل وضوح كيف أن الموضوعات الخمس التى تضمنها انما تؤكد إنسانيـــة الانســـان حتى ولو كان « نص نصيص » ، وكذلك القدرة الابداعيـــة الكامنة فى العقلية الشـــعبية والتى تمثلت فى « تكوين » الجوانب المختلفـــه مـــن المـأثورات ، والهوية الوطنية التى تمثلت فى « تحـــديث » « وتقليد » وفيهما تعبير عن الأصالة والحرص على استمرارية القيم التى أوجدها المجتمع لنفسه ٠ منذ البداية علينا أن نوضح أن هناك عددا مـــن الطرق التى من خلالها يمكن للباحث أن يتناول مادة المأثور الشعبى : من ذلك تقديم النصوص كما يرويها الرواة دون تحريف أو زيـــادة أو حذف ، كما هى بنصها وكلماتها مع مقدمة عنها ، ومن ذلك أيضا أن يعرض الباحث مادته كمـــا جمعها مضيفا اليها الدراسة والتحليل والمقارنة ، كل ذلك يتم بشكل مباشر وصريح ويهدف أساسا الى التعريف بالمادة التى تم جمعها ميدانيا وما يمكن أن يقوله الباحث حول هذه المادة ، وفى هاتين الحالتين لا يتدخل الأديب او الفنان فيما يقدمه ، من استخدامه لدراته الأدبية والفنيـــة ، ومن الاساليب التى لها وجودها فى مجـــال المأثور الشعبى هو « الاستلهام » ومعنى ذلك أن مـــادة المأثور الشعبى هى الخاصة التى يعتمد عليهـــا الأديب أو الفنان فى ابداعه الجديد ، وسواء أكان هذا العمل يحافظ على عناصر المادة الشعبية أو يأخذ منها القليل فان ذلك يرتبـــط بأسلـــوب وهدف كل فنان وكل أديب ٠ فهى حالات فردية ويصبح العمل المبدع اضافة الى رصيد الفنان أو الى رصيد الأديب دون التقليل من شأن جذوره الشعبية ٠

وفى العمـــل الذى نعـــرض له أراد الباحـــث أن يســـتخدم مقدرته الروائيـــة فى أن يخلق شخصية كل من « وارث » « ومبدع » ، ومـــن خلال هذين الشخصين يتم عرض النصوص وآراء الباحث ووجهة نظره على لسان كل من « وارث » « ومبدع » ، كذلك يجدر القول بأن هـــاتين الشخصيتين لهما وجودهما فى حياتنا ، فهناك الشخصية المتميزة بمعرفة المأثور الشعبى والقادرة على الرواية الممتازة ، وكذلك المجددة فيه مـــع المحافظة على جذوره وأصالته ، وهناك الشخصية المتلقية المصاحبة لهذا الفنان المبدع الذى يعطى « وارث ومبدع » عبارة عن تواصل الأجيال ومن ثم تواصل وتواجد ونمو وتغير فى المأثور الشعبى ٠٠ والصياغة لهذه النصوص والحديث والحوار حول « التقاليد » « والتحديث » قد تم فى لغة عربية فصيحة بسيطة ، وهى لغة سلسة سهلة تقترب كثيرا من أسلوب الحديث العادى ومصـــدر ذلك هو قرب الكاتب من المضمون الذى يتكلم عنه أو الذى يريد توصـــيله ٠٠ ومع ذلك فان القول بأن الباحث قد استلهم هـــذا العمل من المأثور الشعبى لا بد وأن يؤخذ بشىء من الحذر ، فعملية الاستلهام ينتج عنها عملا فنيا أو أدبيا له مواصفات وصياغة جديدة ، وعندما نستعرض مادة الكتاب نجد أن المضمون الأصـــلى للمأثور الشعبى قد بقى كما هو دون حذف أو اضافـــة اللهم الا الأسلوب والحوار بين « وارث » « ومبدع » كما تواجدت أفكار وآراء الباحث التى تقترب من التعليق المباشر على مضمون النص ، واذا مـــا اعتبرنا أن اعادة صياغة النص الأدبى الشعبى فى أسلوب فصيح يعد استلهاما فاننا بذلك نوسع كثيرا من دائرة هذا المصطلح ، ويمكننا القول ان مادة المأثور الشعبى فى هذا الكـــتاب قد بقى مضمونها كما هو ، والذى أضيف هو الصياغـــة وأسلوب الحوار بين « وارث ومبدع » كما تخلل ذلك وجهة نظر الباحث على لســـان هـــذين الشخصين ٠

وربما نتساءل لماذا لم يقدم الباحث مادته من المأثورات الشعبية في شكلها المتعارف عليه أي دون اعادة صياغة أو حوار وهـــو الذي يعرف أهمية ذلك من خلال عمله بمركز دراسات الفنون الشعبية وكان في مقدوره أن يقول ما يريد قوله كباحث متعامل مع هذه النصوص ؟ الذي أعرفه أن للباحث مقدرة أدبية وله بعض المحاولات في هذا المجال ، ربما أراد استغلالها في تقديم نوع من التشويق في العرض وتوسيع دائـــرة المتعاملين مع هذا الكتاب من خلال اللمسة الأدبية في الأسلوب ٠

يتضمن كتاب « معـــاناة وارث » خمســـة موضوعات : « تكوين » ، « تقليد » ، « تحقيق » « تحديث » ، « معاناة وارث »

● **الموضوع الأول** : « تكوين » مضمونه الأساسى هو حكاية « نص نصيص » وهى تمثل

الحكايات الشعبية المصرية التى لها درجة عالية من الشيوع والانتشار ، « وارث » هنا كمكون لهذه الحكاية .

● **الموضوع الثانى** : « تقليد » وهو رسم صورة لما عليه عادات وتقاليد الزواج وملاحظات « وارث » حول التجديد الذى يقترحه فى هـــذه العادات لتكون أكثر ملاءمة للعصر .

★ **الموضوع الثالث** : « تحقيق » عن مولد ونشأة أبى زيد الهلالى » .

● **الموضـوع الرابع** : « تحديث » وهـو النقلة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعــــاة الموروث .

● **الموضوع الخامس** : « معاناة وارث » وهى التى تحمل عنوان الكتاب .

وقبل أن نعرض لهذه الموضوعات علينـــا بالتعرف على شخصية كل من « وارث ومبدع » « فنان تجده فى كل زمان ومكان ، تعرفه ولا تندره، ففى بداية موضوع « **معاناة وارث** » يقول المؤلف هو يعرفك ويجد نفسه فيك ، قد تتجاهله أحيانا لانشغالك بأمور تنهيك عنه ، ولكنه لا يقدر ان يبعد عنك ، فهو يستمد فنه وابداعه منك .. أنت مجتمعه وبيئته وثقافته يخرج منها بفنـــه وابداعه فهو وارث لـــكل ثقافتـــك وعاداتـــك ومعتقداتك ، انه انسان متفوق ، مبدع زاد ايمانه بنفسه وقدراته ص ١٢٣ » .

هذه هى مواصفات الراوى والمبـدع الشعبى كما يراها الباحث ، ولكنها جاءت فى صياغة أدبية واضحة وسهلة .. وعن مبدع يقول : « **وكان مبدع بدوره مبهورا بمعلمه وحب الناس له ، فهو يرى أن حب الناس له اعتراف بابداعه وخلقـــه الفنى ، وبالتالى فهو اعجاب به شخصيا فهو صبيه ومساعده ، ومشاركه فى كل ابداع ، ويعتبر نفسه** أيضا وريثا له ــ أو على الأقل ــ سيصبح فى يوم من الأيام « وارثا » مثله ومعلما يشار له بالبنان ص ١١ » .

ووارث فى ابداعه وروايته لا يعمل فى فراغ أو من فراغ « فهو مبدع كل لوازمهم ومنشآتهم وهو يعترف لولا تأثيرهم ومخزونه منهم ما توصل الى شىء أصبح ذات قيمة ص ١١ » . فهناك المجتمع بظواهره وثقافته ووارث المتمكن من هذه الثقافة والقدر على توصيلها والاضافة اليها ، وهناك مبدع المتلقى الأمين الملازم « لمعلمه » وارث .. هذه العوامل الثلاثة هى التى تؤلف المأثور الشعبى من حيث المنبع والأصالة والتواصل .

وفى القصة التى تحكى عن « نص نصيص » يحاول الباحث أن يقول شيئا من حيث طريقـــة تاليف مثل هذه القصص ، اى أن استخدامه كلمة « تكوين » هى محاوله للكشف عن الطريقة التى يتم من خلالها تأليف أو ابداع « الحكـــــاية الشعبية » ، فوارث ومبدع وهما فى طريقهما الى « السويقة » للبيع والشراء عن طريق المقايضة ، والكل يعرفهما لما لهما من مكانة عالية بينهم ، وفى طريق العودة يرى وارث « نص نصـيص » واخوته وجديه (أبو صفاره)،ومن هنا يعود وارث الى مجلسه المعهود ويبدأ فى « تكوين » القصه او الحكايه الشعبيه ، ومن خلال الحوار بين كل من وارث ومبدع حاول المؤلف أن يضع على لسانهما افكاره ووجهه نظره حول المعنى والهدف من الحكاية التى يروونها فيقول : « أعلم انكم تسخرون منى وتستهينون بى لصغر حجمى .. وأنا أستهـــين بكم لصغر عقولكم ونفاهة تفكيركم ، وقلة حيلتكم ، سموا الى سباق بيننا أنتم بخيولكم وأنا بجديى (أبو صمارة) ومن يفز يكن علينا صاحب الكلمه نطيعه ونكن له بمثابة الرعيه لراعيها ص ٢١ » . هذا ما ورد على لسان (نص نصيص) ولكن يعود المؤلف ويقول على لسان وارث : « لقد كـــان لنص نصيص هدف أو أكثر من هــدف .. أول **هذه الأهداف هو اجبار اخوته السته على احترام مشاعره ، وأن ضعف قوته الجسمانية وضآلتهـا لا تنقص من قدره كبشر مثلهم ، وثانى هـــذه الأهداف رسالة يريد تحقيقها وهى محاربته للشر سواء من داخل الانسان أو من خارجه والقضاء** عليه ان أمكن ، والشر الخارجى هنا يتمثل فى الغـــوله التى تقضى على بنى البشر ص ٣٠ » . والحكاية فى أساسها دعوة الى أنه بواسطة التكاتف والتعاون والاخلاص يمكن القضاء على مصـــدر الشر ، وهو فى هذه الحكاية يتمثل فى الغوله وابنتها . وهى دعوة صريحة الى الاتحاد ، وعـــدم تقدير الأشخاص بناء على الشكل دون المحتوى .

وتطور أحداث الحدوتة يؤكد وجهات نظر « نص نصيص » التي جاءت على لسان وارث أحيانا ولكنها في النهاية هي ما يريد توليه الموقف بدلا من القول والتحليل المباشر للنص يمزج المؤلف بين الرواية والتحليل والتعليق على لسان الراوى المبدع الذى يقوم (بتكوين) الحكاية الشعبية ، وتنتهى الحكاية بانتصار « نص نصيص» واخوته وهزيمة الغولة وابنتها شر هزيمة ، وبعد أن يستمع (مبدع) الى معلمه وارث يقول : « سأرويها للناس ٠٠ وهم من بعدى يكونون رواة لها ٠٠ سأضيف عليها وأبدع ، وهم من بعدى سيضيفون ، لا تقلق يا سيدى فان عملك سوف يشاع بين الناس ويتناقلونه على مر الأجيال ص ٣٤ » ٠ هذا هو قول (مبدع) عندما استمع وشارك فى « تكوين » حدوتة « نص نصيص » ، وطبعا أراد المؤلف أن يقرب لنا الأسلوب أو الظروف التى من خلالها يمكن أن « تكون » حكاية شعبية مع التأكيد على أهمية الهدف من هذا « التكوين » من خلال الربط بين تطور الأحداث والهدف من تتابعها ، مع الوعد الأكيد من مبدع أنه سوف يحافظ أو يحفظ هذا النص ويكون راويا أمينا له وأن غيره كثير من الناس سوف يحفظونه ويروونه ويتأملون محتواه ومدلوله وهدفه ٠

● **والموضوع الثانى** فى هذا الكتاب « تقليد » عبارة عن محاولة للتعامل مع مادة العادات والتقاليد المتصلة بالزواج ، وواضح أن الحديث يتصل بالريف أو بالقرية دون الاشارة الى تحديد المكان ، وبغض النظر عن عدم تحديد المكان أو الزمان فان تقاليد الزواج فى المجتمع المصرى تتشابه الى حد بعيد على الأقل فى اطارها العام أو فى عناصرها الأساسية ٠٠ وفى بداية هذا الموضوع يحاول المؤلف أن يخلق موضوعا مناسبا يمهد به للحديث بين كل من « وارث ومبدع » حول ما يتصل بالعادات الخاصة بالزواج وموقفهما حيالها ، وهنا يختلف العرض عما اذا كان المؤلف يقدم لنا مادة بحثية مجموعة ميدانيا ٠ وفى البداية نجد أن « مبدع » يعانى من حالة ارهاق وتوتر وقلق شديد ، وذلك لوقوعه فى « الحب » ٠٠ ويقص مبدع حكايته مع فتاة البئر وكيف أنه أحبها حبا ملك عليه شغاف قلبه ، وهنا تأتى عبارة الحب كبداية لموضوع تقاليد الزواج وكيف ذلك والحب بين الفتى والفتاة « عيب » ٠ وهذه المقدمة أو المناخ او الموقف أراد به المؤلف تهيئة الظروف للرواية او للحديث عن عادات وتقاليد الزواج ، وفى استعراض هذه التقاليد نجد المزج بين ما هو موجود فعلا من تقاليد ووجهة نظر « وارث » فى تغييره الى ما هو أكثر ملاءمة للظروف الاجتماعية والثقافية التى يمر بها المجتمع فى الوقت الحاضر٠ ومرة أخرى ـ يعود المؤلف الى تأكيد وبيان شخصية « وارث » فعنه يقول « هو سيد المعرفة فى هذا الزمان ، وهو وارث الذى ورث العلوم والمعرفة من مخزون الكافة ، هو وارث لغتهم وحكمتهم وعلمهم وهو الطبيب لكل داء ص ٣٨ »٠ ولكنه مجدد فيه ويأتى ذلك واضحا فى قوله لمبدع

ووارث ليس حافظا فقط للموروث الشعبى « لقد تطرق الى فكرى تقليد يتبع المراحل الزواج المختلفة ، ٠٠٠ تعالى بجانبى لنتحدث فيه معا ونحققه ولتأخذه الأجيال التى نعيش معها والأجيال القادمة كعادة وتقليد ص ٤٢ » ٠٠ هذه العبارة انما تدل على أن وارث يضع تعديلات وتغييرات فى الموروث الشعبى سواء أكان ذلك لجيله الذى يعاصره أو للأجيال التى تأتى فى المستقبل ، وأحيانا ينظر وارث الى المستقبل نظرة ملؤها الخوف على هذه التقاليد فيقول :

« سوف يأتى يوم تتحطم فيه كل العادات والتقاليد ، لكننا اليوم نضع تقليدا أو ننظم تقليدا يتبع لحاضرنا وغدنا القريب ، أما الغد البعيد فان التقدم المادى سوف يحطم كل تقليد ويصبح الناس فى دوامة من التغير كل يوم ص ٤٧ » ٠

وبالرغم من مخاوف « وارث » على مستقبل العادات والتقاليد وتنبؤه أن التقدم المادى سوف يحطم كل شيء الا أنه يبذل قصارى جهده لاحداث التغيير الواعى الذى لا يبعد عن الأصالة والقيم التى يتضمنها المأثور الشعبى ، وفى ذلك يقول « وارث » مخاطبا « مبدع » : « لا تنس فأنت ناقل عنى ، ومنك تنتقل موروثات اكتسبناها من مخزون الناس كافة ٠٠ نحن نحدد الأشياء من مخزونهم ثم نخرجها فى اطار معين ليتناقلها الناس بدورهم ويكتشفوا منها ابداعا جديدا ٠٠ وهكذا تتطور الأشياء يا مبدع ص ٥٤» ٠

فاذا كان « وارث » فى الموضوع الأول « تكوين » يؤكد امكانياته الابداعية فى تأليف

وتكوين الحكاية الشعبية فانه فى « تقليد » يجعل من نفسه ناقدا لما عليه العادات والتقاليد ومثيرا للتجديد الذى يقترحه فى هذا المجال ومحذرا من التطور الذى سوف يحدث فى المستقبل وربما يحطم كل عادة وكل تقليد ، وفى كل ذلك يجد (صبية) مبدع معاونا له فى التأليف والتجديد والحفظ والنقل وعلاوة على ذلك الاعجاب والاخلاص والانتماء الى « وارث » الذى يمثل المأثور الشعبى فى مجمله ٠

● **الموضوع الثالث :** « تحقيق » عن مولد ونشأة أبى زيد الهلالى ، « وارث » فى هذا الموقف راوى سيرة شعبية ، فهو كما قال المؤلف متعدد المواهب قادر على رواية وصياغة كافة أنواع المأثور الشعبى ٠٠ وفى هذا التحقيق يبدأ المؤلف بعرض الموقف الذى كانت تتم فيه رواية السيرة الشعبية من حيث تهيئة الزمان والمكان وكذلك تواجد جمهور المتلقين الذين يرغبون فى معرفة قصة ميلاد أبى زيد الهلالى ٠٠ وقد اعتمد الكاتب على طبعة بيروت من كتاب « **سيرة بنى هلال الكبرى** » فهى مادة ليست مجموعة ميدانيا كما هو الحال بالنسبة للموضوع الأول والثانى ٠٠ ولكنها مادة مستقاة من مصدر « مطبوع » ويمكن القول ان الكاتب حاول أن يعدد أو ينوع من مصادر عمله ، فاعتمد على النص المدون أو المطبوع لمقدمة أو ميلاد « أبى زيد الهلالى » ومن المعروف أن الكثير من الأعمال المتصلة بالسير الشعبية عموما تعتمد أساسا على نصوص مطبوعة أكثر من اعتمادها على نصوص شفاهية أو مجموعة ميدانيا ٠٠ وفى « تحقيق » يوظف المؤلف وارث كراو للسيرة أو كشاعر ربابة يحكى لجمهوره عن ميلاد « أبى زيد » وما لقيه وأمه « خضرة الشريفة » من عنت وطرد من القبيلة ، وكيف تحققت رغبة الأم عندما تمنت أن يكون المولود شجاعا ، وفى الوقت ذاته أسود « غرابا » يغير على غيره من « الغربان » بشجاعة وجسارة فتمنت أن يأتى مولودها فى شجاعته حتى وان جاء فى سمرته ، وجاء المولود فعلا فى سمرة الغراب مما جلب عليها الشقاء والطرد من القبيلة ، وتلجأ بوليدها الى قبيلة « الزحلان » ٠٠ ودون الدخول فى تفاصيل هذا « التحقيق » فان المؤلف أراد أن يقدم النص من خلال التعليق الذى عودنا عليه « وارث » وكما فعل فى « تقليد » ، وميلاد أبى زيد الهلالى يضمن الكثير من المعانى والمعتقدات

فهو يقوم أصلا على « تحقيق » أمنية الأم وهى حامل ، فهى ترى « الغراب » الشجاع الذى يهزم كل « الغربان » ، وتصبح أمنيتها حقيقة ، كما ذكرنا من قبل ، وفى هذا التحقيق نجد أن المؤلف يسرد لنا دور كل شخصية من الشخصيات التى لعبت دورا مهما ، والتحقيق يبدأ بالاتهام وينتهى بالبراءة وظهور الحقيقة جلية واضحة ، فنجد « سرحان » الحاقد على خضرة الشريفة التى كانت يرغب فى زواجها قبل أن تتزوج من «رزق» فيشى بها عند زوجها « رزق » عندما تضع مولودها الذى أسمته « بركات » والذى جاء أسمر اللون ، مما جعل رزق يشك فى أمر خضرة الشريفة وأن « بركات » ــ المولود الجديد ــ ليس ابنه لأنه أسمر اللون ، فالخيانة والحقد تمثل فى شخص « سرحان » ومن ناحية أخرى فان هذا التحقيق يظهر جانبا مهما من طباع وسلوك العرب وهو النخوة والشجاعة والنجدة والكرم وقد تمثل ذلك فى شخصية « الزحلان » الذى قدم كل المعونة والاغاثة والحماية لخضرة الشريفة وابنها « بركات » الذى سمى فيما بعد باسم « أبو زيد الهلالى » ٠٠ وتأتى المقابلة بين الأب والابن فى شكل مبارزة تتكشف من خلالها الحقيقة وبراءة « خضرة الشريفة» وظهور بركات كأفرس الفرسان ، ومن تلك اللحظة أطلق عليه اسم « أبو زيد » ٠

وفى هذا التحقيق يحاول المؤلف أن يظهر براعة الراوى وهو « وارث » فى إظهار حقيقة المأثور الشعبى وما يمكن أن يتضمنه من عناصر درامية لها مدلولها ومعناها ٠

الموضوع الرابع وهو « تحديث » : وفيه يتحدث المؤلف عن التطور المفاجئ السريع فى بعض نواحى المأثور الشعبى فى القرية المصرية ٠٠ ويقصد المؤلف من كلمة « تحديث » الطفرة المفاجئة أو النقلة الى شئ جديد دون أن يستمد جذوره من المأثور الشعبى الأصيل ٠٠ وهنا يوضح لنا المؤلف موقف « وارث » من هذا التحديث بقوله : « رفض وارث أن يمد أسلاك الكهرباء ومواسير المياه الى محرابه الفنى ويجدد فى بنائه وفضل أن يحافظ على مأثوراته التى نقلها من مخزون الكافة من كل تحديث ، واذا كان وارث يؤمن بالتطوير وتغيير العادة وتهذيب المعتقد بالتنوير والعلم ، الا أنه ضد تحديث الأشياء كما لو كانت أشبه بالطفرة أو النقلة دون تمهيد واستعداد ص ١٠١ » ٠

ولمناقشة هذا الموضوع اتخذ المؤلف من موضوع « المندرة » أو « المنضرة » كظاهرة يدور حولها الحديث ، « والمندرة » هى مكان للتجمع واحياء المناسبات الاجتماعية التى تهم العائلة « الكبيرة » أو « البدنة » ، فالمندرة رمز لوحدة العائلة ، وهو الرمز الباقى بالرغم من تفتت العائلة الكبيرة الى أسر صغيرة وهجرة البعض منها الى مناطق أخرى ، ووارث حزين على ما جرى « للمندرة » من تحديث سواء من حيث تحديث البناء او الأثاث أو المفروشات فيقول : «ان الأثاثات والمفروشات التى أريد بها تجهيز « المندرة » قد تصلح فى المدن الكبيرة ولكنها لا تصلح من وجهة نظرى فى القرى ، ولأن الموروثات لابد أن يبقى لها وجود متميز فالأمة من غير موروث ومأثور أمة ليس لها جذور وأصول ، والمدينة لا تقدر على صيانة المأثورات كما تقدر القرية ، فالقرية صاحبة المأثور الأول وعليها واجب الحفاظ عليه ص ١٠٣» ٠ هذا بالتحديد هو موقف الباحث أو المؤلف وضعه على لسان « وارث » وملخص القول إن التحديث دون أخذ الموروث أو المأثور فى الاعتبار يعتبر من الأشياء المرفوضة فى نظر كل من « المؤلف » و « وارث » ، ونحن هنا لا نناقش المؤلف فى مقولته حول القرية والمدينة فيما يتصل بالحفاظ على المأثور الشعبى ، والرأى أن كلا من القرية والمدينة يحافظ على المأثور الشعبى وليس بالضرورة دائما أن تكون محافظة القرية أكثر من محافظة المدينة ٠

بعد ذلك يعرض الباحث تفصيلا لوظائف « المندرة » أو أنواع المأثورات الشعبية التى يكون لها النصيب الأكبر من الممارسة فى « المندرة » ، ومن ذلك يذكر الضيافة والاحتفال بالأعياد وسهرات شهر رمضان والعزاء ٠ ويعطى موضوع العزاء اهتماما خاصا بموضوع « الوفاة » ومنها تأدية واجبات العزاء ٠ وخلال موضوع «التحديث» يناقش المؤلف ــ على لسان وارث ــ ما يتصل « بالشكل والجوهر » ففى رأيه أن التغيير فى الشكل مع بقاء الجوهر يحدث نوعا من الصراع يقول وارث : « الناس مبهورون بالتحديث ، وعندما يفيقون تجدهم فى صراع رهيب بين الشكل والجوهر ص ١٠٤ » ٠ ووارث مع التغيير والتطوير كما رأينا فى « تقليد » ولكنه فى « تحديث » له وجهة نظر أخرى فهو يرفضه لكونه بعدا مفاجئا عن أصول وجذور المأثور الشعبى ٠٠ « أما التحديث أو النقلة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعاة لموروث ، أو تحديث الانسان نفسه فى داخله ومعتقداته وعلمه ومعرفته فهو أمر لا يقبله أو يعترف به أو يقره ، فقد تشتت شمل العائلة الكبيرة فى بنيتها الأساسية بعد أن كانت وحدة واحدة فى عاداتها وسلوكها وقيمها ووحدتها الاقتصادية والاجتماعية ص ١٠١ » ٠ والتحديث فى « المندرة » كان من أثره التحديث فى العادات والسلوك ومظاهر أخرى من المأثورات الشعبية ويبدو الحزن على « وارث » عندما يخاطب « مبدع » قائلا : « تصور يا مبدع يريد الناس أن يتناسوا ما ألفوه ويتركوا ارث الآباء والأجداد تحت اسم التحديث والتغيير الجذرى الشامل ، اننى حزين رغم ايمانى بتطوير الأشياء ص ١٠٤ » ٠ وبالرغم من هذا الحزن الشديد الذى ينتاب «وارث» من جراء التحديث الا أنه يوجد نوعا من التوازن بين الموروث والحديث فيقدم نوعا من المزج بين الشكل الجديد والموروث وتأتى هذه الفكرة من الناس أنفسهم فنجد « مبدع » يوجه كلامه الى « وارث » يعرض هذه الفكرة الجديدة : « لقد توصلنا الى أمر فاتفق عليه « يا وارث » ٠٠ المندرة ستبنى بالخرسانات والحديد ولكنها ستأخذ الشكل العام الذى بنيته لنا ، ستنار بالكهرباء ولكن الفانوس والكلوب باقيان بها ، ستزود بالماء ولكن الزير والقلل لها مكان بها ، ستفرش بالسجاجيد ولكن الأكلمة والحصر بجوارها ص ١٢٠ » ٠

وهكذا نرى كيف تم هذا التوازن بين الحديث والموروث وهو حل قدمه الناس الى وارث مع وعد منهم بالمحافظة على شكل وتقسيم « المندرة » ، فهى الرمز الباقى لوحدة العائلة ٠٠ ومن الملاحظ أن المجتمع المصرى يمر بمرحلة سريعة من التغيير وربما يكون التحديث أحد العوامل التى لها تأثيرها الشديد على بقاء ووظيفة المأثور فى مجتمع متغير ، ولكن وارث حزين بالنسبة لما آل اليه المأثور الشعبى فى ظل ما أسماه « بالتحديث » ، بينما كان وارث سعيدا بما حققه فى « تكوين » راضيا عما يريده من تغيير فى « تقليد » مظهرا قدرته فى « تحقيق » ومظهرا أسفه فى « تحديث » ٠

الموضوع الخـــامس : « معاناة وارث » ،
قد تكلمنا كثيرا عن وارث وصبيه مبدع وحاولنا توضيح شخصية ودور كل منهما فيمـا يتصل بالمأثور الشعبى ، وفى معاناة وارث تتجلى المعاناة والحزن والأسف على ما آل اليه حـال المأثور الشعبى سواء بين يديه أو عند المجتمع أو الدارسين وبعد أن يحدد لنا المؤلف ملامح وعبقرية وارث بقوله : « عندما تراه تعرفه على الفور فقد يكون انسانا بسيطا مثلنا ، يرتدى زيه الوطنى ، وقد يزيد عليه بأن يطلق لحيته وشاربه أو يطلق شعر رأسه أو لا يهتم بزيه ونظافته ، يزيد عنا فى شراهته لشرب الدخان بكل أنواعه وأشكاله وفى شرب الحشيش ان وجد ص ١٢٣ » • كما يشير المؤلف أيضا الى أن هذا الانسان ليس شخصـا بعينه فهو موجود فى كل زمان ومكان وهو متفوق ومبدع • ووارث فى النهاية تتضخم ذاته •• « فهو ينفخ أنفاسه فيملأ الدخان أرجاء المكان الواسـع الذى يعرض فيه ابداعاته من الموروثات وهو ينظر اليها فى تيه وفخر •• فهو وحده صاحب كـل ابداع وكل خلق ص ١٢٤ » • واذا كان وارث قد وصل الى هذا الحد من تضخم الذات فان مبدع يتطلع الى هذا اليوم الذى تصبح له فيه ذاتا على قدر ضخامة ذات معلمه وارث •• فى ذلك يقول المؤلف : « ومبدع ينظر اليه فى اعجاب وحب ، فهو وريثه حين يجلس على الأريكة التى يجلس عليها وحده بعد أن يرث عنه فنه وابداعه ، وقد يأخذ عنه غروره وكبرياءه واحساسه بأنه فـوق مستوى البشر ص ١٢٧ » •• ويزداد غرور وارث الى أن يقول « أنا فقط ، أنا فقط » • كما أن وارث هو من الذين لديهم القدرة على الابداع فان فريقا من الدارسين يتفرغون لدراسـة ما يبدعـه من المأثورات الشعبية وهؤلاء الدارسون مراتب ومراكز كما هو الحال فى عملية الابداع الشعبى وفى ذلك يقول المؤلف : « فيونس هو كبيرهم •• ولكنـه أكثرهم تواضعا ورقة •• هو يحاول أن يعلمهم ويأخذون عنه ص ١٢٧ » • فالأستاذ الدارس يعلم كما يعـلم وارث ابداعاته لصبيـه مبدع ، ثم يستعرض انشغال الدارسين ببعض الأمور الجانبية التى لا تخدم قضية المأثورات الشعبية ، من ذلك المثال الخيالى الذى أورده وهـو العروس ذات الأصابع الست فى يد والأربعة أصابع فى اليـد الثانية هو رمز البعد عن واقع المأثور الشعبى والتلهى ببعض القضايا التى لا طائـل من وراء مناقشتها ، كما يعرض من خلال ذلك لموضـوع « التلقائية » وذلك بمناقشـة بين وارث ومبدع فيما يتصل بأصابع أيدى عروسة المولد •• وفى النهاية : « كان كل شىء هادئا فى مجمع الفن •• وارث فى حالة نوم عميق لا يحرك ساكنا ومبدع يشغل نفسه فى وضع لمسات أخيرة للتحـديث الذى أحدثه فى عروسة المولد ، ويتذكر معلمه لقد زاد الحد فى نومه ص ١٣٤ » •

ولكن وارث لم يصح هذه المرة وظن مبدع أنه على وشك الموت فيقول :

« هل انتهى حقا ومن يرثه ؟ أنا ! •• أنا مازلت صبيا •• هو الأسطى ص ١٣٥ » •

وبعد ذلك العرض السريع لكتـاب « **معاناة وارث : للكاتب أحمد عبد الرحيم** نجد أن المؤلف قد وفق فى تقديم هذه الموضوعـات الخمس التى يتألف منها الكتاب فى أسلوب مشوق فصيح يتميز بالبساطة والوضوح ، وقد أخذ مادته من المأثـور الشعبى وهيأ لنصوصه ومعلوماته جوا من الحوار بين الشخصيتين اللتين ابتدعهما للـدلالة على تواصل المأثور الشعبى عبر « وارث ومبدع » ـ المعلم والصبى ـ وكما ذكرنا فى هذا العرض فان المؤلف له اهتمامات أدبية من حيث تأليف القصص القصيرة والرواية ، وقد استفاد من هذه المقدرة فى تهيئة جو روائى يشد القـارىء ويحببه فى مواصلة القراءة الى النهاية ، وقد استخدم الباحث وارث كوسيلة لبث أفكاره وتعليقاته وتحليلاتـه التى أوضحناها فى موقعها وهذا لا يتنافى مـع أهمية وجود أمثال وارث فى ابداع ونقل المأثور الشعبى ، وقد وضح التعليق والرأى بشكل ظاهر فى تقليد وتحديث ومعاناة وارث وان لم ينعدم فى بقية الموضوعات ، وهذا ليس بغريب ذلـك أن المؤلف هو بالدرجة الأولى باحث فى مجال المأثورات الشعبية ، ولعلنا نتفق مع أسـتاذنا الدكتور عبد الحميد يونس عندما أنهى تقـديمه للكتاب بقوله : « وقد يكون للنقاد آراؤهم الخاصة فى هذه المحاولة ، ولكنها مع ذلك تستحق التقدير » •

عالم الأدب الشعبى العجيب

علاء الدين وحيد

ان ما يحمله فاروق خورشيد للأدب الشعبى ، ليس مجرد اعجاب أو تقدير لمادة التناول ، التى يعالجها مرة وأكثر • بل هو العشق المضمخ بالاخلاص ، الذى يمكن صاحبه من أن يتمثل كل لمحة من ملامح المعشوق •• المادية والروحية ، والظاهر منها والباطن • ولذلك يجيد أديبنا الكبير السباحة فى أعماق بحار الأدب الشعبى ، بكل سيرها وقصصها وأجوائها وشخصياتها الأصلية والثانوية • يضمها فى لمحة خاطفة ، ويفصل جزئياتها تفصيلا •

وعن دنيا الفولكلور العربى ، يقدم فاروق خورشيد هذه الأيام مؤلفا جديدا هو « **عالم الأدب الشعبى العجيب** » ، الذى صدر عن سلسلة « كتاب الهلال » • وموضوعات الكتاب لا ينتظمها اتجاه واحد ، ولا قضية بعينها ••• بل تضم من الأدب الشعبى الشامى على المغربى! أو فلنقل انها ثلاثة مجالات ، لم يستكمل واحد منها ربما لأن استكمالها ، قد سبق نشره فى مؤلفات فناننا الكبير • **المجال الأول :** بعض محاور الأدب الشعبى ، مثل : الحب والجمال ، الحب بين الانس والجن ، الجن والملائكة • بينما يعرض **الثانى** لعالم الحيوان : الخيل بين الأسطورة والعلم ، الغزالة الأم والآله ، التنين وحش الخيال الشعبى ، الغول الانسان والوحش •

أما المجال الثالث ، فهو أدبيات : لغة الحيوان بين العلم والمأثورات العربية ، كليلة ودمنة تأليف لا ترجمة ، لقمان والخلود ، الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى ، الانسان

العربى المبدع ! مع فصل « عالم الأدب الشعبى الزاخر العجيب » ، الذى يعد مدخلا للكتاب.

واحاطة فاروق خورشيد بموضوعه ، أتاحت له أن يصل الى جوهر الأشياء وروح الشعب الصميم . والطريق الشاق الذى اقتحم ، كانت له معاركه . ومن أهمها ما نتج عن المواجهة بين الأدب الشعبى والأدب الفصيح . والثانى يعمل على الاستمرار فى حصار الأول ، ووأده ان أمكن! وكانت محصلة المعركة ثراء الأول وفقر الثانى!

نبضت بذلك كل مقارنة فى الأصول والفروع والعموميات والخصوصيات !

لقد عمل الأدب الرسمى دائما على تجاهل أدب العوام ، وكانت الخسارة كبيرة . « ولن نصل الى احكام حقيقية عن أدب لغة ما ، فى فترة ما ، دون دراسة حقيقية ، ومعرفة مخلصة بأدب شعب هذه اللغة ، وما يحصله من تراكمات فولكلورية متوارثة » (ص ١٠ — ١١) .

ويذهب فاروق خورشيد الى ان تسلط الأدب الفصيح ، على فكر الأمة العربية ، أفسد أو كاد حياتنا العقلية والثقافية والفنية على مر العصور . وتسبب فيما بلينا به من أحادية النظرة فى الرؤية .. وأخذت النظرية المصطنعة التى تقسم الأدب تبعا للعصر السياسى ، تقسره على ما ليس فى تكوينه . وبذلك وضع الفن فى مقام التابع ، وليس العكس كما تقضى طبائع الأشياء .

ولعل انتهاج نقادنا للمنهج السياسى فى تقسيم عصور الأدب أكبر شاهد على غياب فكرة العمق الانسانى من ناحية ، ومن مقدار ما فى أحكامنا على العطاء الأدبى من سطحية واكتفاء بالظواهر الخارجية للأشياء من ناحية أخرى . وقد أثر هذا على مفهومنا للأدب نفسه ، اذ ربطنا الانتاج الأدبى بالتغير السياسى ، وكان معنى هذا أن يستجيب هذا الأدب استجابة مباشرة لكل تغير سياسى يطرأ على حياتنا .. وكان معنى هذا أيضا أن نطلب من الأديب أن يكون فى خدمة التحرك السياسى ، فهو منتم سياسيا شاء أو لم يشأ ، يسقط بسقوط الدولة التى ينتمى اليها ، ويرتفع بارتفاعها .. وهو فى كل حال من الأحوال يوجه أدبه للدفاع عن كل ما تمثله هذه الدولة » . (ص ١٤ — ١٥) .

ونكبة الأدب الفصيح تجىء من ان مفاهيمه الضيقة ، شملت الكل والجزء . مما أصابت التعبير الرسمى بالجمود ، بينما انفلت الأدب الشعبى من المصير نفسه . فى محاولاته الدائمة ان يصدق فيما يعرض ويعبر . ولذلك فهو فى تصويره للمرأة مثلا ، لا ينحصر فى الشخصيات التى تقترب من النماذج التى يلوكها الأدب الفصيح ، بل تكثر ألوان فى الأدب الفصيح خاصة فى الشعر منه ، ثلاثة أنواع أقرب الى الأنماط . هى الحب العذرى بالغ التطهر وصاحبه قيس بن ذريح ، والحب الجنسى كما عند امرىء القيس ، والحب العابث ويمثله أبو نواس . هو فى الادب الشعبى متعدد وكثير

« كل هذه الصور المتعددة للمرأة فى السير الشعبية تعنى ثراء العاطفة التى تعكسها أحداث هذه السير ، وكذلك تنوع لون الحب الممارس فى هذه السير ، وتلون معنى الجمال وكيفية تذوقه ومناحى الاحساس به » . (ص ٢٨) .

وقد أعطت السير الشعبية برحابتها للعواطف الانسانية ، نفس حرية القول والفعل التى يتمتع بها أصحابها فى حياتهم الخاصة والعامة . وكذلك فعلت بالنسبة للحب .

ان كتابة فاروق خورشيد فى الدراسات الفولكلورية ، تمثل التطور الذى وصلت اليه هذه الدراسات اليوم . وفناننا بأسلوب حديث ولغة عصرية ورؤية فنية متطورة ، يفجر أعماق الأدب الشعبى ويكشف عن مناطقه الفنية العميقة ، التى لا تزال الصق الاشياء بتكوين الانسان العربى المعاصر حياتيا وثراء أعماقه فنيا .

وهذا الثراء الذى يحرض دارسنا على أن يسلط الأضواء عليه ، بتحديد عناصره وابراز ملامحه وتفسير خباياه ، يجسد أديبنا بمعالجته عالما شديد الحيوية . ويقف فيه المتلقى على أثمن ما فى تكوين الانسان العربى ، وبالذات ايجابياته وقيمه .

ومن أمثلة ذلك شخصية جليلة ، احدى الشخصيات النسائية فى سيرة الزير سالم . وهى صاحبة القصة الغرامية المشهورة مع بطلها كليب . لقد شاركته هموم حبه ، ولم تتركه وحده يعانى فى سبيل الظفر بها . بل ساهمت فى مغامراته ، معرضة حياتها هى الأخرى للخطر ، حتى كلل السعى بالنجاح . وتمكن كليب بمؤامرة ذكية حاكها هو وحبيبته ، من قتل عدوه وعدو وطنه ، الذى أعد العدة للزواج من جليلة .

والمقارنة بين جليلة وبين أية شخصية نسائية فى الأدب الحديث ، هى كما يرى كاتبنا ، فى صف الأولى بلا نزاع !

والأدب الشعبى كمرآة للحياة الشعبية الصادقة ، يسجل فى سيره ، أبطال الجماهير الحقيقية .. الذين يشكلون مفاهيمها وقيمها وطموحاتها وأحلامها واخفاقها ونجاحها . ولذلك فهو أسبق من الادب الفصيح ، الى تناول شخصيات نابضة بالحياة .. مثل شخصية « السلال » . وهو البطل المساعد فى السير ، الذى يقوم بدور المخادع المتحايل .. الذى يربأ أن ينهض به ، البطل الاصلى الصريح الصادق الشجاع .

« صورة السلال اذن صورة مهمة فى دنيا السير الشعبية ويزيد فى أهميتها انها مقدمة لشخصيات متكررة ويتكرر ظهورها فى الأعمال الشعبية المتأخرة كما ستكرر وتظهر فحسب الأعمال الأدبية والرسمية المتأخرة أيضا ونعنى بها المقامات التى اعترف بها الأدب الرسمى رغم عدم اعترافه بالأصول الأولى لشخصياتها . » (ص ٨٦ ــ ٨٧) .

ومعالجات فاروق خورشيد المتنوعة فى الأدب الشعبى ، تعتمد على عدة ألوان ، تمتزج معا لتكون لمساته المركبة . وهذه الألوان هى المادة الأدبية واللغوية والتاريخية والفولكلورية والعلمية بنسب متفاوتة لا يحافظ عليها دائما . ولا يقف التناول عند ذلك فحسب ، بل يذهب الى أبعد من حدود الأرض العربية ، الى الخارج .. مقارنا بين الأصول أو الملامح المشتركة .

وتستوعب المقارنة أكثر من شعب ، وتعقد غالبا بين المفاهيم الشعبية العربية ، وبين مثيلاتها الفرعونية والهندية واليونانية . وهى مجرد اشارة سريعة حينا ، كما فى فصل « الخيل بين الأسطورة والعلم » . ومفصلة طويلة حينا آخر ، كما تعرض « الغزالة الأم والآلة » .

ولما كانت الآداب الشعبية تأخذ عن بعضها البعض ، فقد حرص دارسنا على أن يفسر فى تناوله ، محصلة تبادل الأخذ ، من التقارب والتشابه . كما فعل مثلا فى مقارنته للغول أو المارد المهول فى رحلة السندباد البحرى الثالثة فى « ألف ليلة وليلة » بغول الانشودة التاسعة من « الاوديسا » .

وقد ساعدت فناننا هذه الأدوات التحليلية جميعا ، فى تجسيد معالم أدبه الشعبى العجيب بحيث بدت مجاهله التقليدية ، والتى كانت تبدو للنظرة العادية ، واقفة عند حدودالطرافة .. دنيا ثرية تموج بالحياة لمختلف كائناتها .

ولعل من أهم ما قدم فاروق خورشيد ، اكتشافه مشاركة الأدب الشعبى العربى لأدب الخيال العلمى . وهو شيء آخر غير الخيال الجامح والخوارق وأعمال السحر . كأنه من عمل العصر الحديث المتقدم تكنولوجيا !

« فهنا وحش من صنع المعرفة والعلم ، مصنوع بيد الانسان نفسه ، ومجهز بحيث يتحرك عند اقتراب الغرباء من الموقع الذى يحرسه فيظهر ويفح ويصدر من الدوى المرعب ما يدفع الغريب الى الهرب ، ثم يتراجع الى مكانه مع تراجع أقدام المقتحم للمكان .. وليس هذا سحر أو طلاسم كما ظن الهميسع ، وانما هنا صناعة متقنة لحارس دائم على هيئة هذا التنين المخيف .. ونحن هنا لا نشك اننا أمام معطيات صناعة متقدمة اشتعلت بالخوف المترسب فى الضمير الشعبى من هذه الوحوش المهولة التى خلقها الخيال الشعبى ، فصممت حراسها على هيئتها وبأصواتها المتخيلة » . (ص ١٣٢) .

وجانب من تناول أديبنا الكبير لموضوعاته المختلفة ، يفتقد فيه تأثير العقيدة الروحية والسماوية ، فى مبدع ومتلقى الأدب الشعبى .

اللذين تنبض فى كل جارحة فيهما ، الايمان بالله .. مهما اختلف مفهوم الدين عند أبطاله .

ان الشعب العربى متدين بطبيعته ، وربما قبل أن تصل الأديان السماوية الى البشر .ولعل نزول هذه الأديان على أرضه بالذات ، توكيد لطبيعة التدين الفطرية فيه . ومع ذلك لا يلجأ فاروق خورشيد الى العقيدة الروحية ، يفسر بها أشياء تحتاج هذا التفسير . وحتى عندما تناول ظاهرة عدم ظهور الآلهة التى تحارب أو تتزاوج مع البشر فى الأرض العربية ، بينما هى سائدة فى العالم الغربى منذ القدم فى فولكلوره . يعزو ذلك الى استقلالية الميثولوجيا العربية . ويجيء تعليله على النحو الفكرى الفلسفى لا العقائدى :

« فمنذ البدء والانسان العربى مقتنع بوجود قوى خارقة خيرة هى الملائكة وقوى خارقة شريرة هى الشياطين ، وان هذه القوى موجودة فى عالمه وانها تلعب دورا مهما ومؤثرا فى حياته .ووجود هذه القوى جعل الآلة عنده فى منزلة مقدسة لا ترقى اليها طموحاته فى التعامل مع هذه القوى فالله هو الذى خلقه وهو الذى خلق هذه القوى الخارقة وهو أعلى وامنع من أن يصاوله» (ص ٥٥) .

ومن القضايا الأخرى التى ناقشها فناننا ، وافتقد فيها القارىء أيضا التفسير الروحى ، قضية « التلاشى المعجز لكل احساس بالزمان» التى تصاحب زيارة الانسى محمولا بالجن الى العوالم البعيدة والخارقة ، وتبدو الرحلة له قصيرة زمنيا ، بينما هى كما يكتشف صاحبها بعد ذلك فى العودة ، قد استهلكت السنوات الطوال .. وربما القرون !

يفسر ذلك عادة بالحلم ، وتعاطى المخدرات ، وقدر الانسان فى ساعات السعادة القليلة . والأخيرة كما يقول الكزاندر هجرتى كراب فى « علم الفولكلور » : « الاحساس بأن أيام السعادة السماوية المقدرة لنا ستمضى بأسرع مما نشعر ونظن » .

بينما هناك تفسير رابع يتمثل به فى اختصار المسافات الشاسعة ، فى مثل ومضة البرق . وقد أتانا بمثيله حدث عظيم الأهمية فى تاريخ الدعوة الاسلامية ، وهو الاسراء والمعراج !

ولعل افتقاد التفسير الروحى ، هو الذى شكل رؤية أديبنا فى قضية الموت والبعث ، بالنسبة الى الخلود .. كما فى فصله « لقمان والخلود » فاذا كانت العقيدة الوثنية المطمئنة الى استمرارية الجسد البشرى وخلوده على الأرض ، عن طريق تناسخ الأرواح . وتؤمن ان « الموت مرحلة توقف بين حياتين وليس هو النهاية المحتومة التى ليست بعدها نهاية » .. بعكس ما تذهب اليه الأديان السماوية . فان فاروق خورشيد يؤيد ، طلبا لخلود الانسان ، الفكرة الأولى . يقول :

« والواقع ان فكرة الاستمرار فى البقاء والخلود ، والايمان الكامل بها هو سر نماء الحياة وتطورها ورقيها ، فان الايمان بفكرة الفناء الكامل الذى لا امتداد له يجعل الوجود فى الحياة ، والصراع من أجلها ، عبثا لا طائل من ورائه » ! (ص ١٩٦) .

ومرة يشذ باحثنا عن قاعدته ، ويستشعر أهمية التفسير الروحى الدينى ، فيستعين به! كما فعل ازاء قضية تقسيم الجنى الى مسلم وكافر . « ولا شك ان القصص القرآنى كان له دور كبير فى انتشار هذا الجن المسلم فى أعمال الأدب الشعبى العربى ، وفى ظهوره بهذه الصورة المطيعة والمناضلة والمكافحة عن الدين ، بحيث لا تقل فى جوانبها المتعددة عن صورة أبطال الكفاح المسلمين الذين ينتصرون للدين ويحاربون أعداءه » . (ص ٦٥) .

● ● ●



"الحيوان"

فى الشعر البدوى فى مصر

رسالة جامعية — عرض : قطب عبد العزيز بسيونى

١

هذا عنوان رسالة الدكتوراة التى تقدم بها الباحث : صلاح حسين الراوى الى كلية الآداب جامعة القاهرة وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس وناقشها الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحمن والأستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم ونال صاحبها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى :

والرسالة تعرض لقضية الحيوان فى الشعر البدوى من زوايا لا نراها فى الشعر الفصيح . فالحيوان يشتمل فيها على الأليف والمفترس والطير بأشكاله وألوانه ومدلولاته النفسية والاجتماعية . والباحث لا يدخل الرسالة بقضية الحيوان مباشرة بل يضمنها قضايا أخرى لا تتصل بالحيوان من قريب أو بعيد . **ولذلك كانت من المآخذ عليه** من لجنة المناقشة والحكم . فهو مشغول بداية بالتراث الشعبى وجمعه وتصنيفه والاستفادة منه . ويراه تراثا فعالا ناميا يعبر عن وجدان الجماعة الشعبية بصدق وحميمية . وربما سبب هذا التعاطف يرجع الى شخصيته كانسان مصرى نبت من تراب هذه الأرض فى صعيد مصر ورآها فى أصالة الفلاح المصرى الذى يعبر عن الشخصية المصرية أبلغ تعبير . **ومن هنا كان اهتمامه بتراثه** الشعبى الذى تتجلى فيه ملامح تلك الشخصية

بحكمتها وتاريخها الطويل · وربما لأنه عضو فى مركز دراسات الفنـــون الشعبية الذى يقع على عاتقه جمع المأثورات الشعبية وتحقيقها ونشرها·

والباحث يســجل فى بداية الرسالة حقيقة لا خلاف عليها · **وهى ان الشعر هو فن العربية الأول** · وهو الذى ساد في العصور السابقة حتى العصر الحديث · لأسباب تتصل بالبيئة الجغرافية ولقابليته للحفظ دون الفنون الأخرى بما له من ايقــاع خـاص وما يميزه من قواعـــد تيسر هذا الحفظ ·

ويرى الباحث · أن شعر الجماعة الشعبية لم ينل قدرا مناسبا من اهتمام الباحثين · وغاية ما أتيح له هو أن ينظر اليه باعتباره الأغنية الشعبية فقط · وكأن الشعر الشعبى لا ينظر اليه الا من خلال الأغنية الشعبية ولا يقوم الا بها · وهـذا الالتباس بين الشعر الشعبى كنصوص أدبية وبين الغناء الشعبى قد أضر بالشعر والغناء معا ·

واذا كان هذا هو حظ الشعر الشعبى العربى بعامة من الاهتمام والدرس فان حظ الشعر البدوى أقل منه بكثير وظلت العلاقة بين الشعر الفصيح وصناعه وقرائه ونقاده وبين الشــعر الشــعبى والبدوى علاقة شك متبادلة فضلا عما يكتنف الشعر البدوى من صعوبة وتعقيد · فدارس هذا الشعر اما أن يكون من خارج الدائرة الثقافيــة واللغوية لهذا الشعر ، فيصعب عليه الدرس بحكم تهميش المؤسسة الثقافية للبدو ولغتهم ، أو أن يكون منتميا لهذه الدائرة فيفسد التعاطف والتحيز جوانب بحثه ·

*** لماذا كان هذا الموضوع :**

ويرجع اختيار موضـــوع الحيوان فى الشــعر البدوى لاعتبارات متعددة منها ما يتصل بالموضوع وأهميته ، ومنها ما يرجع الى شخصية الباحث ومكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية والفكرية· ومنها ما يتصل ببيئة البحث كمنطقة لها أهميتها الثقافية التى ترفد تراثنا الشعبى بأشكال فنية مهمة ·

أولا : ما يتصل بالموضوع :

يرى الباحث : أنه ليست هناك محاولة واحدة لدراسة الشعر البدوى فى مصر فضلا عن غيره من أنماط التعبير البدوى · وأن دراسة هذا الشعر تيسر للباحث أن يدرس غيره من الشعر الشعبى المصرى · وهذا يرجع الى مهارة الباحث الميدانى الذى يجتاز تجربة العمل فى البيئة البدوية بما توفر له من مران ودربة فى بيئة صعبة بطبيعتها وهى صــعوبة تقتضى أن يتجه الباحث الى العمل فى هذه البيئة فى مرحلة مبكرة من عمره تمكنه من مواجهة الظروف الصعبة ·

ثانيا : ان دراسة هذا الشعر تتيح للباحث أن يتعرف لغة لا معرفة له بها سابقا · وهى جزء من لغتنا ووسيلة من وسائل الاتصال الاشارى والفنى التى تثرى تراثنـا القـومى وتربطنـا بمعـارفه المتنوعة ·

ثالثا : ان مركز دراسات الفنون الشعبية الذى ينتمى اليه الباحث تقوم مهمته الأساسية على جمع المأثـورات الشــعبية من مختلف أقاليم مصر ودراستها وتحقيقها ونشرها للدارسين ومن بينها الأدب الذى يرى الباحث أن من واجب هذا المركز أن يتخصص الباحثون فيه فى دراسة الخصائص اللغوية النوعية لكل اقليم من أقاليم مصر وقد آثر الباحث أن يبدأ هذه التجربة الفريدة لعلها تشجع الباحثين على المضى فى استكمالها حتى يصبح لمركز الدراسات الشعبية كوادر متخصصة فى دراسة كل اقليم على حدة فى لغته وثقافته ·

ما يتصل بالباحث : فانه قد تخصص فى اللغة العربية وآدابها ودرس الشعر العربى فى عصوره المختلفة فتشوق الى دراسة صورة الحياة البيئية التى أنتجت هذا الشعر مع اختلاف العصور وتطور الحياة وهى خطوة تتجاوز حدود القراءة الى المعايشة الواقعية التماسا لصورة الحياة البدوية العربيــة القديمة من خلال أصدائهـا المعاصرة · كمـا ان الباحث الميدانى فى هـذا المجال يكتسب المران والاجتهاد فى امتلاك الأدوات التى يفيد منها فى دراسة أى مجال آخر من مجالات البيئة ·

أما ما يتصل بالبيئة والحيوان على وجه الخصوص :

ان منطقة الســاحل الشــمالى الغربى — وهى منطقة البحث · من المناطق المهمة التى يجـب أن يتجه اليها البحث لما لها من أهمية قصوى، الى

جانب منطقة سيناء ، فى المصادر الثرية والمتنوعة للشعر البدوى • حيث يتركز فى مركز الحمام مجموعة من الرواة الذين يحفظون الشعر البدوى ويروونه للناس ويتغنون به فى أوقات السمر •

أما اختيار موضوع الحيوان تحديدا فهو استكمال لدراسة سابقة بدأها الباحث برسالة الماجستير التى جاء عنوانها تصنيف ودراسة كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى (٧٤٢ ـ ٨٠٨ هـ) تصنيفا ودرسا فولكلوريا • ومن ثم فقد حرص على متابعة جانب من موضوعه موظفا ما توفر له من معارف تراثية فى دراسة ميدانية متنوعة جامعا بين مدونة من مدونات التراث وبين دراسته لبيئة معاصرة •

وقد أمضى الباحث ما يقرب من ست سنوات فى جمع المادة (١٩٨١ ـ ١٩٨٦) التى ضمت مئات من نصوص الشعر التى تناولت الحياة الاقتصادية والتاريخية والتركيب الاجتماعى والقبلى • ومظاهر الأعراف والقوانين والعادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية والمعتقدات وما يتصل بها من طقوس وممارسات ، فضلا عن بعض مظاهر المأثورات الأدبية النثرية كالحكايات والأمثال والألغاز وما يتصل بأداء الشعر من مناسبات وأساليب وتقاليد مختلفة •

✻ تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة الى تمهيد وثلاثة أبواب وملحق •

أما التمهيد :

فقد انصرف الى معالجة مفهوم الشعر الشعبى فى محاولة لتحديد مفهومه فى ظل غيبة تعريف عربى للشعر الشعبى • وقد سعى الباحث فى هذا التمهيد الى تحديد مفهوم الشعبية أولا باعتباره ينطوى على خصائص مميزة وليست مجرد وصف عام معيارى أو أخلاقى •

وينقسم **الباب الأول** الى أربعة فصول :

الفصل الأول : الحيوان فى التصورات الشعبية : وقد عرض فيه الباحث للملامح العامة لهذه التصورات وموقع الحيوان فى حياة الجماعة الشعبية اجتماعيا وثقافيا •

الفصل الثانى : جاء عن مشكلات جمع وتوثيق المأثورات الشعبية • وقد حرص الباحث على أن يتضمن هذا الفصل عرضا لتجربته الميدانية ، مستعرضا طبيعة المشكلات التى يمكن أن تواجه الباحث الميدانى ، منذ لحظة البدء فى اختيار منطقة بحثه ، وحتى اللحظة الأخيرة فى التجربة الميدانية والغرض من هذا الفصل هو تسجيل جانب من الخبرة الواقعية واتاحتها لأجيال من الباحثين •

الفصل الثالث : منطقة البحث ، وقد عرض هذا الفصل لطبيعة المنطقة موضوع البحث وحياة سكانها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، مستعرضا حدود المنطقة وملامحها الجغرافية وتاريخ قدوم القبائل من مصادرها الأم (شبه الجزيرة العربية) وانتقالها فى القرن الخامس الهجرى ضمن الحلف الهلالى الى الشمال الافريقى ، ثم استقرارها فى منطقة الجبل الأخضر باقليم برقة الليبى ، قبل اضطرارها الى النزوح الى هذه المنطقة فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى • وقد تضمن هذا الفصل عرضا لملامح الحياة القبلية ، وأعرافها وتقاليدها وعاداتها فى الحدود التى تخدم موضوع الدراسة •

الفصل الرابع : مشكلات تدوين النصوص الشعبية ، وقد عالج الباحث ما يكتنف تدوين النص الشعبى العربى من مشكلات فنية وعملية • مستعرضا طبيعة هذه المشكلات ومصادرها التاريخية والثقافية والاجتماعية • على أن هذا الفصل لم يتسع لتقديم حلول جذرية شاملة لمشكلة رقم النص الشعبى القولى ، فذلك هدف يتجاوز تحقيقه جهود الأفراد •

الباب الثانى : جاء الباب الثانى من هذه الدراسة عن « النصوص » التى اختار تقديمها من بين ما توفر على جمعه ، وقد صدر هذا الباب ببيان عن أسلوب تقديم هذه النصوص ، تلاه ثبت بالرموز التى مال الى اعتمادها فى التدوين ، كما صدر كل نمط من أنماط الشعر بتعريف للنمط ، ومحاولة الكشف عن مصدر دلالات الاسم الذى أطلقته الجماعة عليه ، فضلا عن وصف عام للنمط وموقعه من ثقافة الجماعة وحياتها

الاجتماعية ، وقد أورد الباحث النصوص تامة ومشكلة ومشروحة المفردات · كما قام بشرح عام لمضمون كل بيت أو مقطع حسب الأحوال ·

الباب الثالث : تفرغ هذا الباب للدراسة الفنية

أولها : الأداء ومناسباته وأساليبه وتقاليده ، وقد عالج فيه الباحث المناسبات التى تؤدى فيها النصوص الشعرية ، وطرق الأداء والتقاليد الاجتماعية والثقافية والفنية التى تحكم طرق الأداء ·

ثانيها : صورة الحيوان فى الشعر ، وقد سعى هذا الفصل الى الوقوف على الصور التى عالج بها الشعراء الحيوان فى نصوصهم ، مستعرضا مجمل هذه الصور من خلال تقسيم عام ذى شعبتين ، **أولهما :** الحيوان كموضوع ، **وثانيهما : الحيوان** كأداة **أما الملحق فقد تضمن جانبين :**

١ ــ فهرس الحيوان ·

٢ ــ ثبت بالرواة والاخباريين ·

فالفهرس يقوم على معرفة الحيوان بأشكاله وألوانه وأسماء الحيوانات سواء ما ورد فى الشعر البدوى أو مستلهما من بعيد فى أعمال الشعراء وابداعاتهم أو كان رمزا ايحائيا لمجموعة من الصفات والمدلولات الأخرى التى عبر بها الشعراء عن أفكارهم ومعتقداتهم تجاه الحياة · والحيوان فى البيئة البدوية يكاد يكون توأما للانسان فى تحمل قسوتها وشظف عيشها ولذلك كان من بين الرموز الالهامية التى شغلت الشعراء قديما وحديثا ·

أما الرواة والاخباريون : فقد سجلهم الباحث فى ملحق الرسالة لما لهم من أهمية فى جمع المادة العلمية من واقع البيئة البدوية · فهم يعايشون الشعراء ويحفظون عنهم أشعارهم بحافظة قوية وذاكرة واعية معتمدين على موهبتهم فى الحفظ والجمع وتخزين المعلومات عن طريق المشافهة ولا غنى لأى باحث ميدانى عن هذه المصادر التى ترفده بالمعلومات الحية من واقع البيئة العربية ·

وفى النهاية يقرر الباحث انه وقع على كنز ثمين من المعلومات يستطيع أى باحث أن يتوجه اليه راضيا مطمئنا وعلى ثقة بأنه سوف يخرج بكم هائل من المعلومات والثقافات الحية ومعرفة أساليب البحث الميدانى وتعلم اللغة البدوية وجمع ما لديهم من معلومات وأخبار ومعارف تفيد فى تأليف المجلدات التى تخدم حياتنا الثقافية ·



أول معرض للفنون الشعبية المصرية

فى أسبانيا

طلعت شاهين

جارثيا جوميث :

- مصر هى البلد الوحيـــد الذى يدفع الانسان الى التفكير فى الخلود ٠

سيرافين فنخول :

- **نيـــل مصر هو اقتصــــادها وتاريخها ومجتمعها ٠**

[رسالة مدريد]

« نعتقد أن الجهل بفنون الشعب المصرى الذى يجسد طريقته فى الحياة وعبقريته التلقائية ، يترك فراغا لايمكن تبريره بين شعوب مثل شعبينا ، تربط بينهما علاقات الصداقة منذ آلاف السنين ٠٠ » بهذه الكلمات افتتح السيد ميجيل بوير رئيس بنك أكستريور دى اسبانيا ، معرض الفنون الشعبية المصرية الذى أقيم بصالة المعارض فى قلب العاصمة الاسبانية مدريد ٠ والذى يعد أول معرض من نوعه ، وبحضـــور السيد محمود أبو النصر سفير مصر باسبانيا والدكتور أحمد مرسى المستشار الثقافى والمستشرق الاسبانى الكبير اميليو جارثيا جوميث وعدد كبير من أهم الشخصيات الثقافية الأسبانية ورجال السلك السياسى العربى بمدريد ، وجمهور غفير قلما نجده فى هذا النـــوع من المعارض ، يزيد على الألف شخص ٠

وقد ضم المعرض كافة أشكال الفنون الشعبية المصرية من ملابس شـعبية وحلى وأدوات ذات استخدام يومى وآلات موسيقية شـعبية ، وقد تم تقســـيم المعرض الى خمسة أقسام رئيسية ، الصعيد والدلتا والنوبة والواحات بالاضافة الى قسم خاص عن سيناء والصحراء الشرقية ٠ وقد قام البنك بطبع كتالوج خاص بالمعرض يعد من أفخم الكتالوجات التى تطبع لمثل هذه المعارض وكان مطبوعا باللغتين الأسبانية والعربية ويضم مقالات مهمة حول الفنون الشعبية المصرية كتبها **المستشرق الكبير جارثيا جوميث** (٨٧ سنة) عضو المجمع الملكى ، **والدكتور سيرافين فنخول** الأسـتاذ بقسـم اللغة العربية بجامعة الأتونوما الأسبانية والسيدة **ناتانشا سيسينيا** رئيسـة قسم الفنـون التشكيلية والمعارض فى بنك اكستريور دى أسبانيا **والدكتور أحمد مرسى** ٠ أستاذ الفولكلور بجامعة القاهرة والمستشار الثقافى المصرى بمدريد ٠

تحت عنوان « مصر وأشياؤها » كتب المستشرق جارثيـــا جوميث مقالا مطولا

يفيض بالحب والحنين الى مصر الشعبية التى عرفها أول مرة عام ١٩٢٧ عندما كان طالبا بقسم اللغة الربية بجامعة غرناطة، وزار مصر لممارسة اللغةالعربيةوعرف فيها أجمل أيام العمر وأعظم أصدقاء شخصيين عرفهم فى حياته • وهو يصف مصر عام ١٩٢٧ فيقول أن تفـرد مصر مثير للحنق ، هذا التفرد الذى يأتى من طبيعتهـا أكثر مما يأتى من تاريخها ، لا وجود للانتقال الطبيعى ، فكل شىء ينصهر فى البحر ، ويرى أن مصر هى البلد الوحيد الذى يدفع الانسان الى التفكير فى الخلود ، لأنها تحوى أعظم الآثار القديمة ، ويصف رحلته الى الأقصر فى قطار الصعيد القديم فيقول : انه يمكن رؤية البلاد كلها ، وأنها كانت تجربة فريدة لا يمكن الحصول عليها فى أى مكان آخر من الكرة الأرضـية ، حيث كل الوادى عالم مستقل بذاته • وهى طبيعة فريدة تعطى مصر وحدة ممتدة وكاملة • ويرى **جارثيا جوميث** أن الملابس فى ذلك الزمن كانت هى التى تعطى كل طبقة اجتماعية شكلا مميزا ، فهناك المتأنق على الطراز الأوربى وليس فيه من الذوق الشرقى سـوى الطربوش التركى وهناك من يرتدى زى الفلاح بقفطانه وحزامه العريض وعمامته ومداسه ، وهناك رؤوس مطربشة وأخـرى معممة وهنـاك أقدام بمداسات وأخرى عارية ، ويتأسى على الزمن الذى مضى وكانت فيه كل الطبقات مميزة بشكل واضح ولها زى شعبى أصيل •

وفى أحيان كثيرة يتذكر المستشرق الكبير مواكب النسـاء المتشحات بالسواد الذاهبات أو القادمات من المقابر ، وهن يرتدين البراقع التى كانت تزين وجه المرأة فى ذلك الوقت ، ولكنه يضيف ان كل شىء مصيره إلى التغيير ، لا شىء ثابت فى هذا العالم • والحقيقة ان مقاله هو قصيدة عشق كبيرة ، تجعل قلب هذا العـالم الكبير يتجه دائما نحو أرض النيل العظيم وشعب مصر الخالد ، وان اللحظات التى أمضاها وهو يشاهد هذه الفنون الشعبية هى لحظات حنين لزمن ذهب ولن يعود لكنه يبقى فى القلب ، فشعب مصر الذى خلد فراعنته فى المعابد والآثار القديمة ، قد خلد نفسه فى فنونه الشعبية التى تفرد بها •

وفى مقال « حسن ونعيمة •• تاريخ مصرى آخر » يقول الدكتور سيرافين فنخول

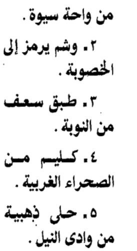
ان النيل تلك البحيرة المترامية الأطراف لا يمثل فقط جغرافية مصر ، بل ان النيل هو اقتصـادها وتاريخهـا ومجتمعها ، هو الميلاد والعمل والعادات اليومية ، هو الرمز الحقيقى لذلك الثالوث المقدس : الأرض والشمس والماء ، فباعتداله أنجب شـعبا مميزا ، وصاحب تاريخ طويل ووحدة ثقافية مشتركة مع الشعوب العربية ، ان النيل ظل بذرة الحياة التى توجه العمل والانتاج وسلوك المصريين ويرى سيرافين فنخول أن الأغنية الشعبية هى التاريخ الحقيقى لشعب مصر فهى دائما صدى لحوادث حقيقية يحكيها « المغنواتى » ليقص التاريخ من وجهة نظر شعبية بعيدة عن التاريخ الرسمى المكتوب ، ويرى ان انكار القيمة الحقيقية للفن الشعبى هو خطـأ فاحش لأن هذا ينكر قيمـة فرضـية الخلق الجمـاعى ، وانه يعنى ان الشعب لا يبـدع أبدا ، والحقيقة أن أكثر الابداع المثقف يعود فى أصـله الى ابداع الشعب ، لأن الفنان يرد دائما الى نطاقه الاجتماعى والثقافى •

ويرى سيرافين فنخول أن هذه الفنون الشعبية تتحد فيهـا دائما ثنائية متكاملة فهذه الفنون تنبع من قيمتها الجمالية والوظيفية فى ذات الوقت ولا يمكن وضـع حد فاصل بينهما فى مناسبات متعددة • فالثوب ليس شيئا نفعيا لحماية الجسد من رداءة الطقس ، لكنه فى الوقت نفسه هو هدف زخرفى لسبب ثقافى ، وفيه يختفى الخط الفاصل بين الهدف العملى والهدف الزخرفى • وهو يشير الى حالة اجتماعية أو سياسية



معرض الفنون الشعبية المصرية فى أس





١ـ سلال ريفية من واحة سيوة .

٢ـ وشم يرمز إلى الخصوبة .

٣ـ طبق سعف من النوبة .

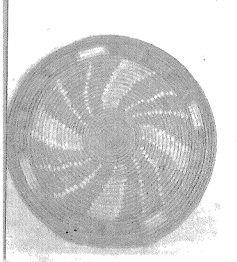
٤ـ كليم من الصحراء الغربية .

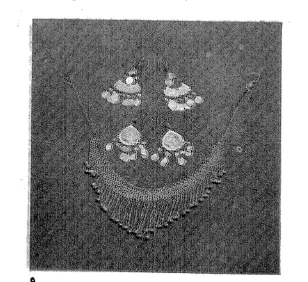
٥ـ حلى ذهبية من وادى النيل .





٤





٥

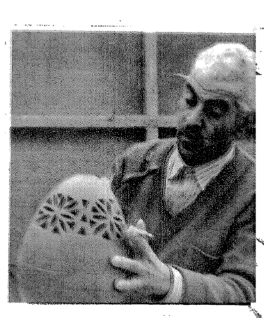




زير : وائل نصار

الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى الحديث







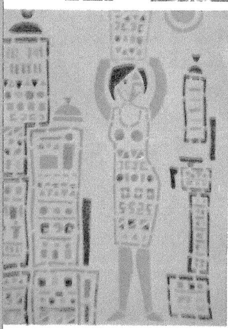
● ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ فنانان تلقائيان من الفسطاط والمعادى وانتاج شعبى لهما

● ٥ ، ٧ ، ٨ من الأعمال المعروضة بالمعرض ، والتى يتضح فيها استمرار التأثر بالانتاج التاريخى والشعبى القديم

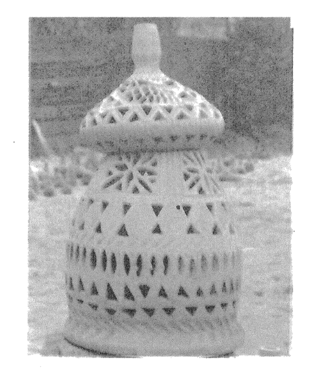
● ١٠ من أعمال الخزاف سمير الجندى ، وهى معالجة معاصرة لوحدة تاريخية اسلامية

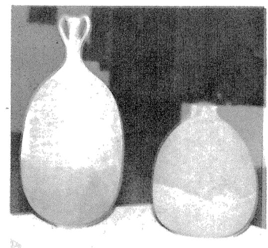
جُذور نوبيّة

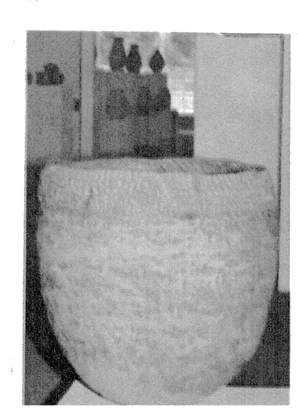




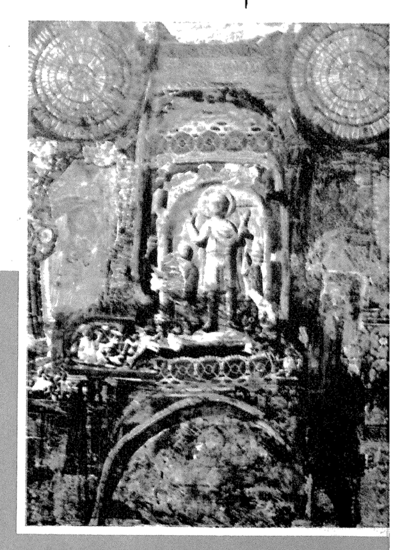






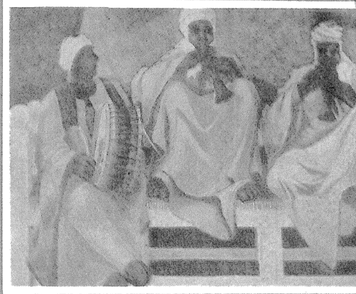


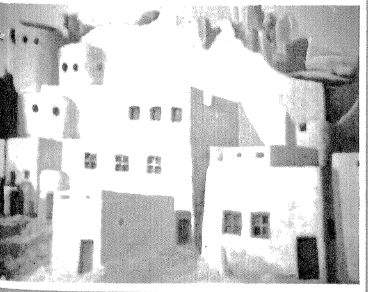
استلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر





٢





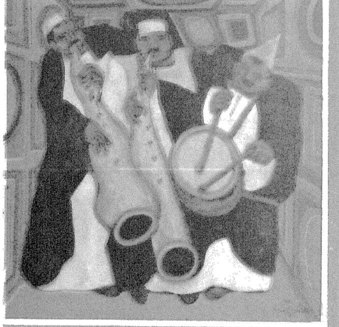
٤



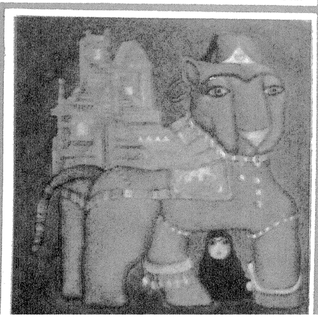
٦



٥



٧



١ - البحث عن الشخصية المصرية فى أعماق التاريخ. مقتنيات متحف الفن الحديث. الفنانة سوسن عامر.

٢ - إناء من الخزف عليه رسوم باللون الأبيض والحفر باللون البنى. الفنانة صفية حلمى.

٣ - لوحة مستوحاة من الاحتفالات الشعبية فى النوبة.

٤ - بيوت على صخرة فى قرية « القرنة » بالنوبة. للفنان سيد محمد السيد

٥ - لفظ الجلالة. الفنان حسن عثمان

٦ - صورة مستوحاة من الفنون الإسلامية. الفنان حسن عثمان

٧ - المزمار. الفنان ايهاب شاكر

٨ - الأسد. الفنان ايهاب شاكر

معرض الفنان ابراهام كوركينيان

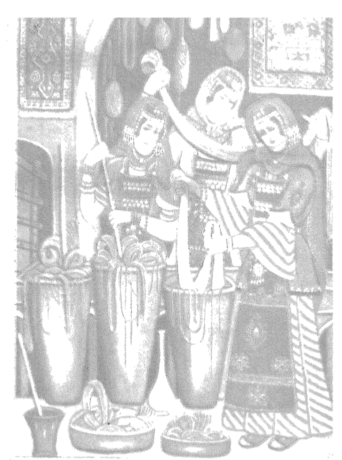
١ . صناعة السجاد فى أرمينيا

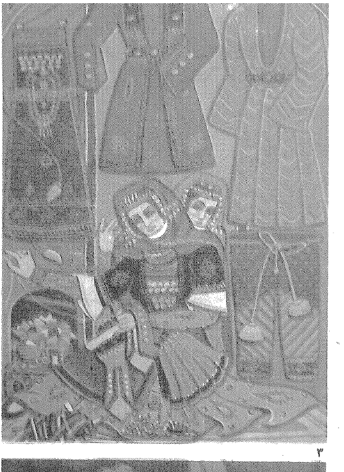
٢ . صباغة الغزل بالألوان فى المنازل .

٣ . حياكة الأزياء الشعبية الأرمينية .

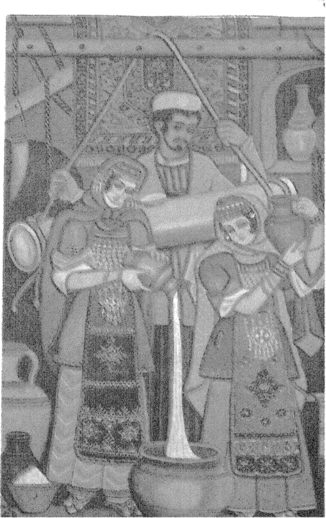
٤ . صناعة الألبان من الحرف الشعبية الأرمينية .

٥ . رقصة شعبية من أرمينيا .





٣



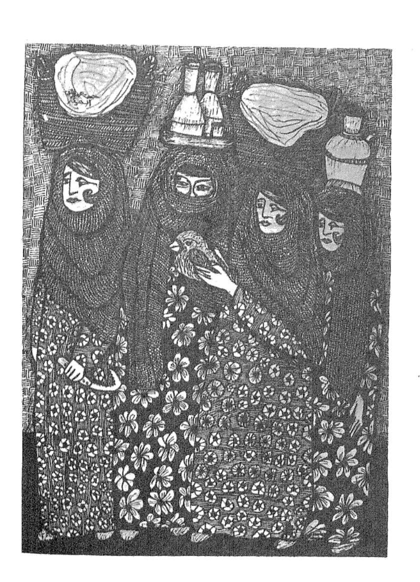


حسن عبد الرحمن بقال ومقاول وفنان



● الفنان الشعبى حسن عبد الرحمن فى افتتاح أحد معارضه بقصر ثقافة المنيا .

● الفنان الشعبى حسن عبد الرحمن داخل دكان البقالة الخاص به .





أو اقتصـــادية أو مهنية أو دينية ، بل أحيانا يعود الىهدف عملى / سحرى . ويؤكد على أن الفنون الشعبية المصرية الأخرى لها الهدف الجمالى والوظيفى نفسه سواء كانت هذه الوظيفة عملية أو تعود لأسباب ثقافيـــة كالاعتقاد والسحر ، ويرى أن الزهور والنباتات التى تغطى واجهات البيوت فى النوبة توازى النقوش النباتية والزهـرية نفسها التى تزين « القلة » أو «الابريق» الذى يســتخدم فى احتفال (السبوع) بهدف استجلاب البركة بعد سبعة أيام من الميلاد .

ويتتبع الكاتب كافة وحدات الفنون الشعبية المعروضة فى هذا المعرض الفريد ويحلل قيمتها الفنية ومكانهـا من الحياة الشعبية اليومية فى مصر ، من خلال تحليل يرتكز على نظرة علمية فاحصة وخشبرة ثقافية قيمة .

وتبدأ ناتاشا سيسينيا مقالها « مذكرات عن الفن الشعبى المصرى » باقتباس جملة من كتـاب وليم جولدن « يوميات مصرية» تقول: ..انه لمرعب أن يجد الزائر نفسه فى مصر قريبا من الموتى المصريين ، بينما تنساب من حوله الحياة الغريبة للوادى والصحراء .. وتقول الكاتبة أن هذا المعرض يقدم جانبا مهما من جوانب الحياة المصرية جانب لا يراه السائح العادى ولا يهتم به ، مع أنه أهم جوانب التعرف على حياة شـعب مصر العريق . ذلك الشعب الذى حافظ طوال خمسة آلاف عام على ثقافة نبعت وتعلقت بزراعة الأرض . وتتحدث عن صناعة الفخار كفن من أرقى الفنــون التقنية ، فالمصرى احترع «القلة» و «الزير» ليحصل على الماء البارد ليطفىء عطش الصيف القائظ وأن هذه الأدوات تصنع بطريقة غاية فى البساطة وتفى بحاجته العملية والفنية وذلك بزخرفتها ومنحها صفات مختلفة ، أما السلال فهى مهنة أخرى قديمة قدم الحياة فى مصر ، فالانسان يستخدم السعف لصناعة أشكال فنية تفى بحاجته من طبق لحفظ الخبز والسلال التى تحفظ الغلال والمواد الغذائية كما هى لفترات طويلة . وترى أن الملابس أكثر رقة من أى فنون أخرى لأنها تفى بحاجة المصرى أو المصرية بالزى والتزين ، وتقدم له احتياجه طبقا لمناخ سائد طوال السـنة . ثم تتحدث الكاتبة عن الحلى وأشكالها الفريدة التى تشـــبه التمائم لأنهـا تنقش كلها كأداة للتزين ولكنها ذات وظيفة طقسية ودينية .

ويقدم الدكتور أحمد مرسى المعرض من خـلال كلمة عن الفولكلور فى مصر ، فيلقى نظرة سريعـة على بدايات هذا العلم ودراسته فى الجامعات حيث انه تم انشاء كرسى الاستاذية فى الأدب الشعبى بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ثم المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ، وان هذه الدراسات قد امتدت الى كافة المجالات الفنية الشعبية ، ويقول أن هذا المعرض يضـم عدة جوانب من الابداع الفنى الشعبى والحرف الشعبية تغطى مساحة عريضة من مصر . ويأمل ان تكون هذه النماذج المعروضة جسرا لتوثيق الروابط المتصلة بين الشعبين المصرى والاسبانى .

والحديث عن معرض الفنون الشعبية المصرية بمدريد يجعلنـــا نتذكر الفن الشعبى المتمثل فى الموسيقى والغناء الشعبى والذى كان له صداه فى حفل الافتتاح والليلة التالية لهذا الحفل ، **وهو ما قدمه « الريس شمندى متقال » بفرقته الصغيرة المكونة من عازف المزمار عبد الحميد وعازف الرباب شـــاكر وضابط الايقاع رجب ،** تلك الفرقة الموسيقية الصغيرة التى حازت على الاعجاب المدهش من الشعب الأسبانى الذى تابعها فى عزفها فى قاعة المعرض ، وكذلك يمتد بنا الحديث عن **السيدة شهيرة محرز** تلك السيدة المصرية التى تجسـد حقيقة عشـق المصرى لوطنه ، فهى التى قدمت من مقتنياتها الخاصة الجانب الأكبر من هذا المعرض الذى ضـم أكثـر من ٤٥٠ قطعة فنية شعبية مختلفة .

إستلهام التراث الشعبى في الفن المصرى المعاصر

منى نجم

شهدت القاهرة فى شهر يناير الماضى المعرض العام السنوى الثامن عشر للفنون التشكيلية الذى أقيم بقاعة النيل بأرض الجزيرة ، افتتح المعرض الفنان الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والدكتور مصطفى عبد المعطى مدير المركز القومى للفنون ، وجمع كبير من الفنانين والصحفيين والنقاد .

وشارك فى هذا المعرض ٢٦٩ فنانا قدموا أكثر من ٦٠٠ عمل فنى فى مجالات الرسم والجرافيك والنحت والخزف : تنتمى الى عدة اتجاهات تبرز الثراء فى مناهج الابداع الفنى المصرى .. ما يهمنا فى هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية المعاصرة هى الأعمال ذات الاتجاه الشعبى فى طريقة التشكيل أو المعبرة عن عادات أو تقاليد شعبية ، وكلاهما اتجاهان واردان فى أعمال الفن المصرى المعاصر منذ الجيل الأول عندما تزعم الفنان الرائد راغب عياد أسلوب التعبير عن الأفراح والموالد والأسواق الشعبية ومختلف التقاليد الريفية المتوارثة .

وفى هذه الجولة بين أعمال الفنانين المصريين نتناول أهم الأعمال التى ترتكز على الموروث الشعبى وتهتم باعادة صياغته فى أعمال معاصرة وهذا العرض الموجز ليس حصرا لكل الفنانين الذين يمتون بصلة الى الفن الشعبى ولكننا سننتخب بعض النماذج الواضحة المعالم .. **الفنان حسن عثمان** الذى تكشف أعماله من الخزف عن عشق ومعايشة حميمة لخامة الطين التى اكتشف ملمسها المميز وأخذ يبحث عن طريقة صناعة الفخار الأسود الذى يصنع منه الفنان الشعبى القدور والأوعية الخاصة باعداد « الفول المدمس » ، أن أحد أعماله التى عرضها عبارة عن طبعة على الطين على احدى السلال المزخرفة ومحروقة بآثار السمار المجدول ، فحقق ذلك ادهاشا للمشاهدين وطربا للايقاع الزخرفى الذى يحققه الحرفى الريفى .

وفى ميدان فن الأوانى الفخارية تبرز أعمال **الفنان الشعبى محمد مندور** الذى ينتمى الى صناع الأوانى الفخارية بالفسطاط بمصر القديمة المسماة « بالفواخير » ، منذ كان طفلا وهو يعجن

الطين بقدميه ويشكله أشكالا نحتيـــة بدائية الى جانب فن تشكيل أصص الزرع ، وقد تعلم فى مرسم حلوان فارتقى أسلوبه الذى لا يزال يرتكز على خبرات الفنان الشعبى فى تشكيل الأوانى مع اضافة خبرات الخزافين المؤهلين التى تجعل من أعماله تشكيلات جمالية مزينة ومتنوعة ٠

والفنان سيد عبد الرسول هو أحـــد الفنانين الذين عملوا على استلهام الفن الشعبى فى رسومه وهو من مواليد حى الجمالية فى القـــاهرة وحى الجمالية من الأحياء الشعبية العريقـــة ولوحات الفنان سيد عبد الرسول تعكس شغفه بالزخارف على ملابس النساء الشـــعبيات ٠٠ ويمزج بين خصائص الفن الشعبى والفن الاسلامى معا ٠

ومن أكثر الفنانين التصاقا بالفن الشعبى فى لوحاته **الفنان حلمى التـونى** الذى أقام منـذ بضعة شهور معرضا كاملا استوحى موضـــوعاته وألوانه وشخصياته من الصور التى كانت تعرض فى صندوق الدنيا ٠٠ وفى أعمـــاله فى المعرض العام قدم جانبا من هذه المرحلة فى فنه مستخدما الرموز والعناصر بالطريقة نفسها التى رسم بها الفنان الشعبى : العصفورة والســـمكة والوردة والوشم وما شابه ذلك من عناصر ٠

والفنان محمد الطحان لوحاته تعـــكس تأثيرا مباشرا للرسوم الشعبية النوبيـــة مع استلهام زخارف الحضارات القديمة ٠٠ لقد عايش الفنـــان الحياة الشـــعبية فى الأقصر وفى قرية القرنة ، ويشكل لوحاته من الموتيفات الشعبية المسجلة على الأبنية مثل الكف والجمل وعين الحسود ٠

ومن الفنانين الملفتين للانتباه **الفنان سيد محمد سيد** والذى كانت مهنته أعمال البياض والنقاشة فى المنازل والمبانى الحديثة ثم اتجه فى الأعـــوام الأخيرة الى رسم البيوت القديمة والمبانى الطينية والمنازل الريفية فى لوحاته ، وهى موضـــوعات قريبة من عمله فى ميدان المعمار ٠٠ وعلى الرغم من أن لوحاته فى المعرض العام تنافس أعمـــال الفنانين الدارسين الا انها لا تزال تشير الى جذوره الشعبية وعشقه للمبانى الريفية ٠

والفنانة سوسن عامر الباحثة فى الفن الشعبى تهتم بالتشكيلات والرسوم وقد تخصـــصت فى دراسة الوشم وأســـاليب الرش على الزجاج ٠٠ وأثرت دراستها للفن الشعبى تأثيرا عميقـــا على لوحاتها حتى ليحسبها المشاهد انها رسمت منذ قرون ٠

أما فنان الاسكندرية **عصمت دوستاشى** فقـد عرف بشغفه باستخدام النفايات والروبابيكيا فى عمل لوحات غير منتظمة الأضلاع فيها بروزات واضافات وأجزاء غائرة ٠

أما الفنان أمين الصيرفى فهو مصور ورســـام دائم البحث والتجريب يســـتلهم موضـــوعاته وعناصره من البيئـــة ، وهو أقرب الى الفنان المتصوف الذى يفضل الاقتصاد فى اللون ، ويحظى الموتيف الشعبى فى أعماله بشاعرية مرهفة وقد أحاطت بها خطوطه اللونية المميزة ٠

والفنانة منى عبد الفتـاح البيلى استخدمت فى لوحاتها الأدوات الشعبية مثـــل : لمبة الجاز والقبقاب ، والشيشة ، والطشتـــت ، والكرسى القش المستخدم فى المقاهى وتتحول هذه الأدوات فى لوحاتها الى عناصر زخرفية إذ تفرض عليهـــا الفنانة مجموعاتها اللونيـــة الفاقعـــة ٠٠ على غير طبيعتها فى الحياة الواقعية ٠

والفنان عبد الفتاح البـدرى ، موضـــوعاته مستمدة من أقصى الصعيد فى أسوان وخاصـــة الألعاب الشعبية وحلقات السمر ، مع الاهتمـــام بابراز الزى الشعبى لسكان هذه المحافظة وهـــو الجانب الذى يميز لوحته المعروضة بالمعرض ٠

أما الفنانة نازلى مدكور فهى فنانة تهوى رسم المشاهد الريفية بدقة شديدة تستطيع أن تتواصل مع المشاهدين خاصة عندما تعبر عن الكثبـــان الرملية والقرى الواقعة على حافة الشريط الأخضر. الى غير ذلك من فنانينـــا المتميزين التى تتميز أعمالهم برؤية فنية دقيقة وعميقة لمكونات الحيـاة والوعى بمضامين هذه الحياة والتى شكلت اتجاها فنيا مصريا فى الفن العالمى ويعتبر المعرض العـام الثامن عشر للفنون التشكيلية منـــارة للثقـافة الفنية المصرية فى اتجاهاتها التشكيلية والكشف عن الرؤية الجمالية للفنان المصرى وتأصيل ابداعه الفنى المتميز ٠

مهرجان جذور نوبية الثانى

للفنون التشكيلية والتراث النوبى

إسماعيل عبد الحفيظ

أقيم فى الفترة من ١/٢٧ الى ٥/٢/ ١٩٨٨ ــ مهرجـان جذور نوبية الثـانى بمناسبة عيد أسوان القومى ٠٠ وذلك بقصر ثقافة السويس ٠٠ والذى تقيمه وتنظمه أسرة الجذور النوبية كل عام تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين شنن محافظ السويس ٠

وتضمن المهرجان معرضا للفنون التشكيلية والحرف البيئية ، ومعرضا لمنتجات أسوان ، علاوة على عروض غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبى النوبى الأصيل ، وقد بدأ المهرجان بافتتاح المعرض الذى يقابل زائره فى البداية بخريطة مجسمة تبين بلاد النوبة القديمة ، وموقعها من السد العالى وخزان أسوان ، والنوبة الجديدة وموقعها الحالى شمال أسوان أعدها نبيل عبد الله ، وكذلك بعض المجسمات التى تعبر عن النوبة للمهندس عطا الله عوض ٠

كما قدم المهندس سيد عقيد نماذج من مداخل وزخارف نوبية للبيت النوبى ، ثم يضيف المصمم سامى عبد الفتاح ثلاث ماكيتات للبيت النوبى مصنعة من الطين الأسوانى تبين مميزات وخواص البيت النوبى فى مناطق النوبة الثلاث « الكنوز والعرب والفاديجا » ٠٠ كما قدم الفنان المصور عوض الله ، وشريف عبد الهادى ، وابراهيم نتزر مجموعة من اللوحات الزيتية التى تصور الانسان والحياة فى النوبة ، قديما وحديثا ، حيث قدموا معا توليفة رائعة للحياة فى النوبة القديمة والجديدة ٠ تبين مظاهر الحياة والعادات والتقاليد النوبية من أفراح ومواسم حصاد وألعاب الأطفال والمناسبات الدينية ٠

كما خصص قسم خاص داخل معرض « جذور نوبية » لفنون النساء فى النوبة واستيحاء ذلك

الفوتوغرافى فتحى حسين مجموعة من الصور الفوتوغرافية تصور ربوع النوبة القديمة بأفراحها وأحزانها وهجرتها ، كما قدم الأستاذ اسماعيل عبد الحفيظ صورا أخرى عن النوبة الجديدة وقرية أبو سمبل السياحية ، كما عرض الفنانون عبد الفتاح البدوى ، وعبد المنعم

فى أعمال فنيـة حديثـة • حيث عرضت بعض النسجيات المطرزة والمطبوعة بالزخارف النوبيـة ، كما قدمت الفنانة نادية عبد الفتاح نماذج من مشغولات الحلى بأنواعها الذهبى والفضى وكذلك الخرز ، كما تقدم الملابس الشعبية للمرأة والرجل فى بلاد النوبة •• كما استضاف المعرض الفنان على دسوقى عاشق الباتيك حيث قدم بعض أعماله من فن الباتيك المستوحاة من البيئة النوبيـة ، ويختتم المعرض بصور للمهندس ربيع عبد الحفيظ تبين نشاط أسرة الجذور داخل مدينة السويس، وجناح خاص بصور أخرى لمعـالم السـويس السياحية •• ثم ننتقل الى معرض منتجات أسوان حيث قدمت أسرة الجذور جميع شرائط الكاسيت للأغانى الشعبية ومنتجات أسوان من الأعشـاب الطبيعية والفول السودانى والكركديه والبلـح بأنواعه وغيرها •• وتضمن المعرض مقتنيات من التراث القديم مثل الأطباق النوبية المصنعة من الخوص والشعاليب المعلقة والمراوح المزخـرفة وأدوات الطعام وغيرها من المقتنيات ••

وبعد افتتاح المعرض انتقل المدعوون الى صالة العرض حيث قدم فيلم لانقاذ آثار النوبة من اخراج المخرج الراحل سـعد النديم •• وبعد ذلك بدأ حفل ألوان من الفن النوبى حيث قدمت ثلاث فرق هى : الفرقة النوبية الاستعراضـية للفنون الشعبية بقيـادة حسن السيسى وغنـاء عبد الواحد عبد الوهاب وهو من أوائل الفنانين الذين قدموا فنون الغنـاء النوبى فى الاذاعـة والتليفزيون ، وكذلك فرقة السويس الشـعبية بقيادة أحمد لبيب وغناء محسن عوض ، وفرقة المضيق بقيادة فيصل العربى •• وبمصاحبة آلة الطنبور ، وقدمت هذه الفرق نماذج من الرقص الشعبى في مناطق النوبة الثلاث الكنزى والفاديجا والعرب « ثم أختتم الحفل بفاصـــل من الأغانى السودانية لفرقة الجالية السودانية بالقاهرة » •

وقد استمر المهرجان لمدة عشرة أيام ثم اختتم بحفل فنى سـاهر لفرق النـوبة المختلفة من القاهرة والسـويس وتم خلالهـا تقديم الهدايا التذكارية للفنانين المشاركين •

كما أقامت أسرة جذور نوبية ــ بعد نهـاية المهرجان ــ حفل شاى تكريمـا للسيد المحافظ أحمد تحسين شنن لرعايته للأسرة ونشاطهـا ، واهتمامه بالتراث الشعبى وتشجيعه الدائم على احياء هذا التراث القديم ••





نـــدوة

" عـلاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى "
فى الجنـــادرية

عبد الحميد حواس

فى الفترة من ٣١ مــارس الى ٣ ابريل ١٩٨٨ ، التأمت فى الرياض ندوة علمية موضوعها « الفن القصصى وعلاقته بالموروث الشعبى » • وتحتسب هــذه الندوة على أنها الحلقة الثانية فى سلسلة من الندوات يجرى تنظيمها سنويا تحت العنوان الرئيسى « الموروث الشعبى فى العــالم العــربى علاقته بالابــداع الفنى والفكرى » ، بحيث يتغير الموضوع الفرعى أو النوع الفنى المعالج فى كل حلقة • وتتم هذه الندوات تحت مظلة مهرجــان سنوى يحمل اسم «المهرجان الوطنى للتراث والثقافة » يقام كل ربيع فى « الجنادرية» التى تبعد حوالى ٤٠ كيلو مترا عن الرياض وينضوى المهرجان على العديد من الأنشطة المتنوعة التى تجرى وقائعها لمدة تزيد عن الأسبوعين • ويتماس مضمون هــــذه الأنشطة المتنوعة مع المأثور الشعبى فى الأغلب ، وان كانت تتمــاس مع التراث بمعناه الواسع حينا ، ومع التثقيف والاعلام الرسميين حينا آخر • فصيغة المهرجــان الحالية تتقبل كل هذا ، ويسعى منظموه فى اتجاه تنشيط الحركة الثقــافية من جهة وتعزيز مبدأ التأصيل الثقافى من جهة أخرى •

ولا شك أنه يكون من كمال الخدمة التعريفية لو عرضنا لمختلف الأنشطة التى جرت وقائعها فى « المهرجان الرابع للتراث والثقافة » الذى انعقد هذا العام فى الفترة من آخر مارس الى منتصف أبريل ، غير أن المساحة المخصصة لن تسمح لنا بهذا الاستقصاء • وقــد يكون من الأوفق لو عرضنا للندوة العلمية ، مع الاشــارة الى الأنشطة الأقرب الى المأثورات الشعبية ، على ذلك يعطى تصورا لما جرى ، ولكى يضع الندوة العلمية وما وازاها من أنشـــطة فى اطارها ولا يجعلنا نتوقع منها أشياء خارجة عن نطاق منطلقاتها وتوجهاتها •

الندوة العلمية :

كما أشرنا ، كان موضوع الندوة علاقـــة الموروث الشعبى بالفن القصصى • وقد نظمت الندوة بحيث يقدم اليها عدد محدود من الأوراق يكلف بكتابتها مختصون ويجرى عرض ملخص لها خلال الجلسة ، ثم يقوم بالتعليق عليهـــا معقب رئيسى ، ثم يفتح الباب للمناقشـــة من المشاركين أعضاء الندوة ، ثم يفسح المجـــال للمناقشة من جانب الجمهور الحاضر ، ثم تختتم المناقشة برد من صاحب الورقة المقدمة •

وبهذا فقد أخذت الندوة طابع الحلقة البحثية • ولعله بسبب هذا الطابع ، ولأنها تعالج موضوعا محوريا بالنسبة للمهرجان ، وربما بســـبب انتظامها السنوى في شكل سلسلة ذات حلقات

أطلق منظمو المهرجان على الندوة تسمية « الندوة الثقافية الكبرى » ، خاصة وأن هناك مجموعة أخرى من الندوات تجرى لاحقة فى الأيام التالية تتناول موضوعات شتى من مثل:

١ ـ التراث : ماذا نبعث منه ، وماذا نترك ؟

٢ ـ تجربة التنمية : ماذا بعد النفط ؟

٣ ـ الغزو الثقافى •

٤ ـ الشعر الجاهلى وجذوره •

٥ ـ هل العقل العربى فى أزمة ؟

٦ ـ فلسطين : صراع حضارى •

وقد دعى للمشاركة فى كل ندوة من هذه الندوات أربعة من المفكرين ، أو الباحثين المشتغلين والمشغولين بالموضوع ، للحديث بالتناوب ثم يعقب ذلك مناقشة عامة •

هذا فضلا عن المحاضرات العامة التى تتالت هى الأخرى متناولة موضوعات من قبيل :

١ ـ القوانين العرفية فى منطقة عسير •

٢ ـ توظيف التراث الشعبى فى الأدب العربى •

٣ ـ القيم الجمالية لمختارات الفنون الاسلامية

٤ ـ جماليات الخط العربى •

بينما انتظمت أعمال الندوة العلمية فى ست جلسات ناقشت فيها أوراق ست تتابعت على النحو التالى :

١ ـ السير الشعبية العربية : مقدمة من الأستاذ فاروق خورشيد ، وقد تخلف عن الحضور بسبب المرض (عافاه الله) فعرضها نيابة عنه الدكتور حسين نصار ، وعقب على الورقة كاتب هذه السطور •

٢ ـ لغة المعيشى اليومى فى لغة الرواية : دراسة للأصداء الشعبية فى رواية «الوسمية»: مقدمة من الأستاذ معجب الزهرانى ، وعقب عليها الدكتور سعد البازعى •

٣ ـ الفن القصصى فى التراث العربى : مقدمة من الدكتور أحمد كمال زكى ، وعقب عليها الدكتور عيسى بلاطه •

٤ ـ المؤثرات الشعبية والقومية فى الفن القصصى الروائى فى السودان : مقدمة من الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، وعقب عليها الدكتور عبد الرحمن الخانجى •

٥ ـ ألف ليلة وليلة فى القصة الغربية : مقدمة من الدكتور رضا حوارى ، وعقب عليها الأستاذ صنع الله ابراهيم •

٦ ـ البيئة المحلية فى قصة أحمد السباعى: مقدمة من الدكتور منصور الحازمى ، وعقب عليها الدكتور عبد الله الغذامى •

وقد أضاف منظمو الندوة الى هذه الأوراق دعوة اثنين من كتاب القصة لتقديم تجربة كل منهما وتبيان صلته بالموروث الشعبى • فارتجل الطيب صالح فى مفتتح الجلسات كلمة حول معايشته لمظاهر الحياة الروحية فى مرتع صباه الأول فى شمال السودان • كما قرأ محمد علوان القصاص السعودى الشاب صفحات استرجع فيها ذكريات نشأته الأولى ومعالم الحياة المحلية التى أحاطته ، فى مختتم الجلسات

واذا تركنا هاتين المداخلتين من الكاتبين القصصيين وعدنا الى الأوراق سنلاحظ أن ثلاثا من هذه الأوراق الست (٢ ، ٤ ، ٦) تدخل فى باب النقد التطبيقى على قصة بعينها أو على مجموعة من القصص • وهذا اسهام مهم وفقا لأغراض الندوة والمتوقع منها • غير أنا نلاحظ أيضا أن أصحاب الأوراق هم من الأساتذة الجامعيين الدارسين للأدب العربى وتاريخه ، لذا كانت معالجتهم للموضوعات التى تناولوها تتسم بالطابع التأريخى الأدبى على النحو النمطى فى دراسات الأدب الرسمى التقليدية • ورغم الاجتهادات والملاحظات النقدية المستبصرة التى تظهر فى هذه الأوراق الا أنها فى الأغلب **فهمت « الموروث الشعبى » على أنه البيئى والمحلى وما يتصل بهما من مظاهر الحياة التقليدية التى فى سبيلها للزوال • وتقلصت الأعمال الروائية لتصبح مجرد وثيقة تاريخية أمينة لهذه**

اللهجة أو لتلك العـادة الملحية المخصوصة وبذا أصبح معيار القيمة الأدبية للعمل القصصي معيارا خارجيا تجزيئيا يتجاهل خصائص العمل القصصي النوعية ويسقط من اعتباره كيفية تشكل مكوناته لكي تصبح عملا فنيا متكاملا .

هذا من زاوية الدرس الأدبي بشكل عام ، أما من زاوية الدراسات الشعبية فقد ابتعدت **المعالجات عن درس الأثر البنائي لمكونات المأثور الشعبي وأساليبه وتقنياته القصصية في تشكيل وصياغة الأعمال القصصية المدروسة .**

وبذا أن غير قليل من الأوراق والمداخلات على غير معرفة بمنجزات الدراسات الشعبية المعاصرة ، وما توصلت اليه في درسها لأساليب الأداء وتقنياته في أشكال التعبير الشعبي بمعناها العلمي الدقيق . كما لم تكن على بينة من كثير من المصطلحات والمفاهيم التي استقرت الآن في الدراسات الشعبية . ولهذا لم يكن من الغريب نشوء كثير من التشوش والاضطراب بين المتحدثين والمتناقشين ، وعدم التوصل الى أرض مشتركة صلبة بينهما ، بل وانجرار الحديث عادة الى أشياء جزئية أو جانبية أو ايديولوجية ، مثل العودة المتكررة للوقوف عند قضية الفصحى والعامية والعلاقة التناحرية بينهما ، ومسألة الصالح والطالح من المأثورات الشعبية ووجوب فرزهما . ولم يكن عجبا ، اذن ، أن يطرح التساؤل الابتدائي : لم هذا الاهتمام واضاعة الوقت والجهد والمال في الحديث عن المأثورات الشعبية ، دعك من درسها بينما هي مجافية لصفاء الدين ووحدة اللغة وارتقاء المعرفة ؟ أليس الالتفات الى مكونات المأثورات الشعبية تكريسا لكل ما ينقض هذه الأسس ويحض على الشعوبية والفرقة ويؤدي الى فقد الهوية ؟

وقريب من هذا ما حدث بالنسبة للأوراق الثلاث الأخرى (١ ، ٣ ، ٥) . فمع ما توفر لكل منها من جهد متخصص للتعريف بموضوعها وتثمين مدى حضوره وأثره ، وما حاولته من لفت الانتباه الى قضايا الموضوع وتخلصها من بعض الالتباسات ، **فقد ظلت النظرة الأدبية التاريخية هي التي تحكم المعالجة وتصوغ مقولاتها وظل معيار تناول النوع القصصي الشعبي أو التراثي معيارا خارجيا ، لم ينتقل بعد الى خصائصه الداخلية التي تفرقه عن غيره من أشكال الابداع الرسمي وغير الرسمي ، ولم يتوجه الى المجال الذي يحيا فيه العمل القصصي الشعبي وهو مجال الأداء حيث يوجد منتجوه الفعليون ، قصاصا وجمهورا ، وحيث يؤدي وظائفه الاجتماعية والفنية .**

وقد أفسح كل هذا لظهور التأملات والانطباعات غير المنهجية والتحيزات العقائدية والوجدانية القبلية . وهذا يؤدي بدوره الى تشعب الحديث وانجراره الى مواطن الخلاف والوقوف عند الجزئيات . فضلا عما يقره في ذهن السامع أو القارئ من أن ميدان الدراسات الشعبية ميدان غير محدد ، لا قوام له ، وأنه يعتمد على الخواطر المرسلة ، وبذا يظل أرضا مستباحة لكل من يملك القدرة على ارسال خاطره والجرأة على قول ما يعن له . وبذا تتكرس الأهواء الأيديولوجية والمصالح الشخصية وتغدو الموئل الحقيقي والباعث على اللجاج في المحاجة .

وهكذا نظل محجوزين في موقع البدايات والأوليات دون تراكم متنام للخبرة المنهجية ولا تتحقق النقلة المعرفية الرشيدة المبتغاة .

ولعل وقوفنا عند أقرب هذه الأوراق الست الى الدراسات الشعبية ، وهي ورقة الأستاذ فاروق خورشيد عن السير الشعبية العربية ، قد يقدم للقارئ مثالا ملموسا لهذه التداعيات التي وصلت اليها المناقشة . فقد قدم الأستاذ فاروق خورشيد ورقة ضافية ، بلغت خمسا وثلاثين صفحة من حجم الفولسكاب ، طرح فيها خلاصة جهده في موضوع السير الشعبية العربية وتوفره عليه منذ ما يقرب من الثلاثين عاما ، لا دارسا وحسب وانما أيضا قصاصا مبدعا يستلهم السير الشعبية . ومن هنا جاءت أهمية ما يطرحه ، والانصات اليه جيدا ، خاصة وأنه يجري تعديلات على بعض الأفكار والمقولات التي وردت في كتابات سابقة له وينميها ؛

تبدأ الورقة بمناقشة لمصطلح الأدب الشعبى وتعريفه وحدوده ، محاولة أن ترفع بعض الغموض والاضطراب اللذين شابا استعمال هذا المصطلح فى الاستخدامات الشائعة ثم تنتقل الورقة لمحاولة لاثبات أن المصادر القديمة ونصوص السير المكتوبة توضح أنها تقر بأن تأليف السير تأليف جمعى • ومن ثم تنتقل الى تحديد خصائص السير العربية وملامحها المميزة وتباينها عن الملحمة اليونانية ثم تتابع أطوار نمو السير وتكونها فى ظل الحضارة العربية الاسلامية الى أن يستوى ابداع السير فى صيغتها الكاملة • ثم تخلص الورقة الى تتبع لمراحل تطور البطل فى السيرة على اعتبار أن هذه المراحل هى التى تحدد هيكل السيرة القصصى •

وتثير الورقة – خلال تناولها هذه المحاور – عديدا من القضايا والآراء ، منها العام مثل طبيعة الحضارة العربية وعقائدها ، ومنها الفنى مثل علاقة التراجيديا بالملحمة ، ومنها الفولكلورى مثل الفرق بين أدب العامية والأدب الشعبى • وتتضمن اثارة الورقة لعديد القضايا والآراء غير قليل من النواتج المهمة واقرارا لكثير من المكتسبات التى أضيفت الى رصيد المعرفة العلمية فى الدراسات الشعبية ، ولكنها تتضمن فى الوقت نفسه عددا من الآراء والتأملات تقود الى مناطق خلافية تشوش على الموضوع الرئيسى ، بل وتجره الى أرض التساؤل المبدئى عن مشروعية هذه الدراسة وجدواها • خاصة وقد أصبح هذا التساؤل يطفو الآن على سطح حياتنا الثقافية ، وغدا – بما يصحبه من ديماجوجية متصاعدة – متعالى الصخب والضجيج •

ويكتسب هذا التساؤل نفسه مشروعية بابتعاد الدراسات الشعبيةعن هدفها الاستراتيجى فى تأسيس وعى رشيد ، ومنهجية علمية منضبطة ، وتملك أدوات وتقنيات بحثية موثقة والتخلص من آثار مرحلة التأملات والتخمينات وارسال الخواطر ، كما أشرنا من قبل • وتتأكد مشروعية هذا التساؤل عن جدوى الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعا أو صونا أو درسا ، ما تقوم به الهيئات والمؤسسات الحكوميةوتتبناه من أنشطة تنسب نفسها للشعبية أصبحت هى ذاتها مصدر التباس وتشوش وموئل تخليط وتشويه ثقافى وتزييف للوعى•

على أية حال ، فلو لم يكن لهذه الندوة العلمية من فضل الا التنبيه لهذه القضايا واثارتها لهذا الهم العام ، ودقها جرس الانذار على مسامع الدارسين للمأثورات الشعبية والمهتمين الجادين بها ، فهذا يكفيها فضلا •

ويتدعم هذا الفضل ويبرز اذا نظرنا الى الندوة العلمية ، وما جرى فيها من مداولات ونقاش ، فى اطار خصيصة مميزة للمهرجان ككل • ذلك أن المهرجان شغل نفسه بنشاطات ذات طابع ثقافى جاد ، وانصب عمله على ما يتصل بالتراث • ووسع منظمو المهرجان من مفهوم التراث لكى يضم فى رحابه كلا من التراث الرسمى والمأثور الشعبى ، على اعتبار أنهما معا يكونان ما ورثناه عن الأسلاف من خبرة ومعرفة • وهذه وتلك ذخائر يتعين على الجيل الحالى أن يصونها ويدرسها ويتفهمها ثم يودعها – من بعد – للأجيال اللاحقة •

وهذا الفهم المتكامل للتراث ، وذلك الانشغال بالنشاطات الثقافية الجادة ، ابتعدا بالمهرجان عما تشغل به المهرجانات العربية النظيرة من انكباب على العروض والاستعراضات الغنائية الراقصة المنسوبة الى الشعبية ، سواء ادعت الأصالة أو زعمت التطوير ، وتهميشها للنشاط العلمى أو الفكرى •

ولقد رأينا أن ندوتنا هذه التى تناولت « علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى » قد أعقبها مجموعة من الندوات الفكرية والمحاضرات الثقافية • كما وازى كل ذلك تقديم أنشطة ثقافية أخرى كانت تتآنى معها ، لعل أبرزها :

أ – أمسيات شعرية :

حيث قدم عدد من شعراء الشعر البدوى التقليدى ، الذى يطلق عليه فى المنطقة « الشعر النبطى » ، نماذج من انتاجهم•كما تم تخصيص

بعض الأمسيات للتعريف ببعض شعراء هذا الشعر المتميزين ورواته المتفردين ٠ كما جرى تخصيص أمسيات أخرى لنماذج من الأداء الشعرى التقليدى المصحوب بالعزف على الربابة التقليدى المصحوب بالعزف على الربابة ونماذج أخرى من أداء شعر « المحاورة » أو شعر « الرد » ٠

ب ـ معرض الكتاب :

وقد أسهمت فيه الجامعات والهيئات الحكومية المعنية ، فضلا عن دور النشر الخاصة ٠ كما قامت الهيئة المنظمة للمهرجان بطبع عدد من الاصدارات التعريفية والتوثيقية ، فضلا عن نشرة يومية باسم « الجنادرية » ٠

ج ـ مسابقات للأطفال :

تعاون منظمو المهرجان مع جهات أخرى ، مثل التليفزيون (وهو بالمناسبة كان يذيع يوميا متابعة لأنشطة المهرجان) ، مسابقات حول بعض المفردات الثقافية ٠

د ـ عروض الرقصات التقليدية :

حيث كانت مجموعات متتالية من أبناء المناطق المختلفة والجهات تقوم بأداء رقصاتها التقليدية ، مع تقديم الأزياء التقليدية وما يصاحب هذا الأداء من غناء وآلات موسيقية تقليديين وأحيانا مع تمثيل للمناسبة التى تتم فيها هذه المظاهر الفنية التقليدية ، وتشخيص للرموز التى توحى بالطابع المحلى المميز للمنطقة ومناشط الحياة التقليدية بها ٠

وبالطبع ، فان هذه التسمية « الرقصات » هى اصطلاح حديث أطلق على هذه التعبيرات الحركية بالجسد البشرى ، ولكنها فى التقاليد الشعبية تأخذ مسميات وقيم أخرى غير ماتثيره فى أذهاننا ٠ وهى عموما ذات مكانة جادة ودلالة أعمق ، وآية ذلك حرص ولى العهد بنفسه على المشاركة فى أداء « العرضة النجدية » فى أكثر من مناسبة ٠ وكان الموكب المتتابع للمجموعات الممثلة للمناطق فقرة رئيسية عند افتتاح المهرجان ٠

هـ ـ السوق الشعبى :

وهو جدير بأفراد مقال خاص به ٠ ذلك أنه يأخذ بمبدأ « المتحف الحى المفتوح » ، أو ذلك الصنف من المتاحف الذى يعرف فى الدراسات الشعبية Folk-Life museum

حيث نجد الحرفيين والصناع يقومون بأداء أعمالهم ويعرضون منتجاتهم بنفس الأساليب والأدوات التقليدية ، لكى يجسدوا صورة الحياة التقليدية الماضية وأنماط الانتاج فيها ٠

واستكمالا لهذه الصورة أقيم فى جانب من الساحة ، التى يحيط بها دكاكين مختلف الحرف والصنائع التقليدية ، خيمة « بيت شعر » يجلس أمامها « جار الربابة » يعزف على ربابته ٠ بينما كانت الجمال المحملة بالبضائع أو الحطب أو التبن تسير حول الساحة داخلة خارجة ٠ فى الوقت نفسه الذى يتنقل داخل الساحة الباعة الجائلون ببضاعتهم التقليدية ، ويقف «الدلال» يعلن عن بعض المبيعات ويزايد على أثمانها ٠ وفى جانب آخر يحتفل مؤدب الصبية « المطوع » بتخريج بعض صبيته ٠

كما أقيم الى جوار السوق ما يشبه المزرعة تقدم من خلالها صور من حالة الزراعة وطرق سقى الزرع وما اليها من العمليات الزراعية ، وكذا تعرض أشكال من التقنيات المكملة مثل عصر الزيوت والبناء باللبن ونحوها ٠

ومن الجدير بالاشارة أن ادارة المهرجان تعتبر هذا السوق نواة لمشروع أضخم يتحول فيه السوق الى متحف كبير باسم «قرية التراث» يضم تراث الجزيرة وأقطار الخليج العربية ٠

مهما يكن من أمر ، ولكى نعود الى ندوتنا ، يبقى أن نذكر أنها **أنهت أعمالها بجلسة ختامية** أعلنت فيها توصيات عشر نصها كالتالى :

١ ـ تأكيد أهمية الأهداف والتوصيات التى حددها بيان الندوة فى العام الماضى ، وحث الجهات المختصة على تعميم هذه التوصيات ووضعها موضع التنفيذ ٠

٣ التنويه بوحدة أصل المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، وحث الباحثين والكتاب على ابراز هذه الوحدة بدراسة أوجه الشبه القائمة بين مختلف مظاهر هذه الموروثات الشعبية في مختلف أنحاء العالم ، وابراز دور المأثور الشعبي العربي باعتباره حلقة من حلقات الوصل المهمة في الموروث الشعبي العالمي ٠

٤ ــ دراسة المأثور الشعبي وعلاقته بالابداع الفني والفكري دراسة منهجية تؤدي الى تأصيل ثقافتنا العربية المعاصرة ٠

٥ ــ العمل على جمع مادة المأثورات الشعبية وتيسيرها للمبدعين والناشئة لما فيها من قيم أصيلة ٠

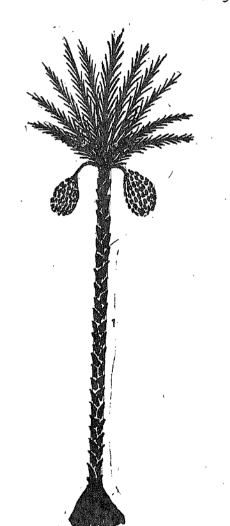
٦ ــ الفن القصصي فن عربي أصيل ، لذا فان استيحاء المبدعين العرب لأشكاله المأثورة يفتح أمامهم آفاقا جديدة في الابداع القصصي تتجاوز الأشياء الغريبة عن واقعنا وثقافتنا ٠

٧ ــ المحلية في القصة هي خطوة أولى في طريق العالمية ٠ ولن يتأتى للقصة العربية أن تحقق هذا الهدف ما لم تنبع من البيئة التي تكسبها الصدق الانساني ٠

٨ ــ ان الفن القصصي يقوم في أساسه على مخاطبة الجمهور مما يدعو الى حث المبدعين المعاصرين على الاهتمام بقضية التوصيل واعطائها العناية التي تستحق ٠

٩ ــ لا تزال الحاجة قائمة الى بحث أثر الفن القصصي العربي في الآداب الأخرى ، شرقية وغربية ، ويتمنى المنتدون على الجامعات ومراكز البحوث أن تقوم بهذه المهمة ٠

١٠ ــ اتفق المنتدون على أن تكون الحلقة الثالثة في موضوع الندوة الكبرى للعام القادم عن المسرح من حيث صلته بمحور الندوة وهو الموروث وعلاقته بالابداع الفني والفكري ٠



المهرجان الدولى للفنون الشعبية فى قرطاج

العربى الزوابى

شهدت تونس مؤخرا المهرجان الدولى الرابع عشر للفنون الشعبية فى الفتـرة الواقعيـة من ٢٥ يوليـو الى ١ أغسـطس ١٩٨٧ وقد أشرفت على تنظيمه وزارة الشـؤون الثقافيـة بمشاركة الديوان القومى للسـياحة وولاية تونس العاصمة ولجنة مهرجـان قرطاج الدولى وبلديتى تونس وقرطاج

ويعتبـر المهرجان الدولى للفنون الشعبية من اهم المهرجانات الثقافية فى أفريقيـا والعـالم الثالث التى تعتمد على ابراز التراث الشعبى القومى لمختلف البلدان بهدف توطيد الصلات الفنية بينها وحتى تتم مقارنة بناءة بين مختلف طرق العمل والتجارب والتقنيات المستعملة فى هذه البلدان . وتكمن الفائدة فى كون المهرجان جسرا صلبا تلتقى فوقه حضارات العالم فتفتح النوافذ على العادات والتقاليد والحكايات الشعبية

وقد نظم أول مهرجان دولى للفنون الشعبية بمدينة طبرقة بالشمال التونسى سنة ١٩٦٢ .

واحتضنت مدينة المنستير المهرجان الثـانى فى شهر أغسطس ١٩٦٣ وأصبح المهرجـان الدولى للفنون الشعبية منذ تلك السنة ينظم مرة كل سـنتين على المسرح الأثرى الرومانى بقرطاج مع اشعاعه على مدن الجمهورية وذلك فى اطار اللامركزية الثقافية . وما انفك عـدد الدول المشاركة فى هذا المهرجان يتزايد من سنة الى أخرى الى أن وصل سنة ١٩٨٥ الى احـدى وخمسـين دولة هى : الجزائر ، انجـولا ، النمسا ، المملكة العربيـة السعودية ، ألبانيا ، بلغاريا ، بلجيكا ، كندا ، الامارات العربيـة المتحدة ، مصر ، اسـبانيا ، فنلندا ، فرنسا ، بولونيا ، ألمانيا الفيـدرالية ، ألمانيا الغربية ، رومانيا ، السـنغال ، السويد ، سويسرا ، السودان ، سوريا ، تركيا ، تشيكوسلوفاكيا ، الاتحـاد السـوفياتى ، يوغسلافيا ، زائير ، اليابان ، توجو ، الصين ، الباكستان واليمن الديمقراطى .

وقد شاركت فى هذه الدورة ١٥ دولة هى: الجزائر ، النمسا ، البرازيل ، بلغاريا ، كوريا الجنوبية ، فرنسـا ، بريطانيا ، هـولندا ، الهند ، ايطاليا ، مدغشـقر ، تركيا ، سويسرا ، تونس ويوغسـلافيا وقدمت كل من الفـرق المشـاركة ضمن عروض المهرجان مائـة عرض بالمسرح الأثـرى بقرطـاج وبكـامل ولايـات الجمهورية ، حيث كان موعد ولقاء مع حضارات وتراث وتاريخ الشعوب الذى يشمل الكلمـة واللحن والايقاع والرقص والتى تتجسـد فى هذه الفرق القادمة من كثير من الدول الأفريقية والآسيوية والأوروبية التى تحمل معها جزئيات وضاءة من حياة شعوبها .

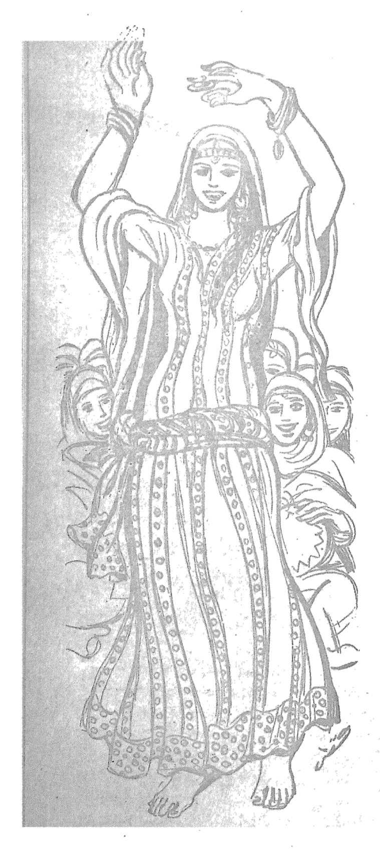
وقد افتتـح المهرجـان الدولى الرابع عشر للفنون الشـعبية بالمسرح الأثرى بقرطاج مع عروض لكل الفرق المشاركة وقدمت كل فرقة لونا من ألوان تراثها الشـعبى الفولكلورى ، وكانت جولة سياحية مجانية وفرها المهرجـان حيث مكن الجمهور من السفر عبر قارات العالم وأتاح له الفرصة كى يصافح شعوبا كان يسمع عنها فقط ، فاذا به يقف على أوجه من حياتها من خلال اللوحات التى يمكن اعتبارها ورقـات تاريخية زاهية بالفن والجمال .

ومن تلك الفرق التى قدمت عروضها فى هذا المهرجان نذكر بالخصوص : مجموعة « ستيرووشر » النمساوية وتتكون من أربعين عنصرا .. وهى تستمد اسمها من أحد الأساطير الشعبية لمنطقة « سالسبورغ » النمساوية وتمتاز أعمال الفرقة الفنية بأنها تنطلق من التراث الشعبى لمرتفعات جبال الألب النمساوية هذه المنطقة الجغرافية الزاخرة بالتراث والتقاليد فى ميدان الرقص والغناء والموسيقى . وتضم مجموعة « ستيرووشر » ثلاثة عازفين لتصوير بعض الملامح الابداعية للموسيقى الشعبية النمساوية كما تقدم الفرقة عددا من الأغانى الجماعية .

ومن أهم لوحاتها الراقصة نذكر (رقصة الحطاب) و (رقصة الخيوط) و (رقصة المناجم) .

ـ الفرقة الفولكلورية لكوريا الجنوبية . تكونت هذه الفرقة سنة ١٩٨٣ وهى تنتمى للجمعية الآسيوية للرقص . ورغم مرور أربع سنوات فقط على تأسيسها فانها استطاعت أن تقدم عددا من الأعمال الفنية المتميزة التى تصور بصدق الواقع الحياتى والتراث الفنى التقليدى لكوريا الجنوبية وذلك من خلال عدد من اللوحات الفنية مثل ـ رقصة المراوح : التى تعكس من خلال الألوان ، الخصائص الجمالية للفن الأسيوى . رقصة الرهبان : المستوحاة من التراث البوذى ، رقصة الفلاحة : وهى تصور الواقع اليومى لحياة الفلاح وسط الحقول .

ـ الفرقة السويسرية للفنون الشعبية وهى تتكون من مجموعة رقص ومجموعة صوتية وتعتمد الفرقة فى أعمالها على التراث التقليدى السويسرى بصفة عامة وعلى تراث مدينة نوشاتال بصفة خاصة واستطاعت « أغنية نوشاتال » أن تحافظ على خصائص الأغنية الشعبية المتوارثة عبر الأجيال وعلى الرقصات التى تعكس بكل بساطة وتلقائية تقاليد الشعب السويسرى . كما أن كل أفراد الفرقة يرتدون أزياء يعود تصميمها الى القرن الثامن عشر والى القرن التاسع عشر .



ـ الفرقة الفرنسية للفنون الشعبية تنطلق فرقة « ايكليزترالى » الفرنسية من خصائص الفن الشعبى لمقاطعات « الباسك » الفرنسية وذلك على مستوى اللباس والتقاليد والرقص

والموسيقى وتضم هذه الفرقة الفرنسية القادمة من منطقة « بياريتس » ٢٥ عازفا وراقصا شاركت فى عدد من التظاهرات الدولية والمهرجانات العالمية كما حصلت على عدد من الجوائز والميداليات ، وقامت الفرقة بتسجيل عدد من القطع الموسيقية واللوحات الفنية الراقصة لعدد من الاذاعات والمحطات التلفزية الفرنسية والعالمية .

ـ الفرقة الفولكلورية البلغارية وقد تكونت هذه الفرقة الفولكلورية لمدينة « ساندسكى » البلغارية يوم ٨ مارس آذار ١٩٥٢ وذلك على أيدى مجموعة من ستة عازفين و ١٦ منشدا . وهذه المجموعة حصلت على عدد من الميداليات الذهبية ضمن مهرجانات عالمية ومن خصائص أعمال هذه الفرقة أنها منبثقة من التراث الفولكلورى .

ـ الفرقة الفولكلورية اليوغسلافية « جوزا فلاهوفيك » تكونت خلال شهر مايو سنة ١٩٤٥ وهى تعتبر من أروع وأبدع الفرق الفولكلورية الهاوية فقد نالت سنة ١٩٤٩ تقدير الحكومة اليوغسلافية لعملها على تطوير الفن الشعبى اليوغسلافى . وقد شاركت الفرقة فى معظم المهرجانات الفولكلورية فى أوربا كما سجلت عددا من أعمالها الفنية بالاذاعة والتلفزة اليوغسلافية ومحطة هيئة الاذاعة البريطانية ومحطة الاذاعة الايطالية .

ـ مجموعة « كروم لاش البريطانية للفنون الشعبية » ، إنطلقت منذ عشر سنوات وهى تتكون أساسا من ثلاثة عازفين على الآلات الموسيقية التقليدية .. وأهم خاصية تميز أعمالها الفنية هى العمل على احياء ونشر موسيقى « بلاد الغال» التراثية من خلال تنوع الآلات مثل (الناى والمزود الانجليزى) ونتيجة خصوصية أعمالها الفنية استطاعت أن تشارك ضمن عدد من التظاهرات الدولية والبرامج التلفزيونية .

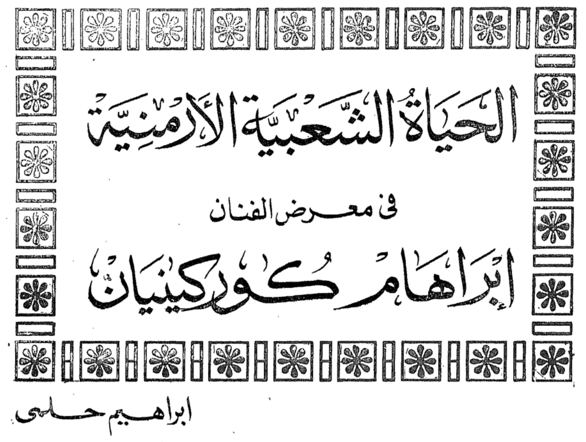
ـ الفرقة القومية للفنون الشعبية التونسية وقد تأسست سنة ١٩٦٣ وتمكنت من أن تجد لنفسها المكانة المرموقة على المستوى القومى والعربى والعالمى ، حيث مثلت تونس فى مناسبات دولية متعددة ، وحصلت على عدد من الجوائز والميداليات وتتميز أعمال الفرقة بأنها تنطلق من التراث الشعبى والتقليدى التونسى من خلال لوحات تجسد واقع الحياة والبيئة الشعبية التونسية ، وترسم وجها من أوجه تونس العربية المشرقة فى تقاليدها وتراثها ، ومن هذه اللوحات نذكر على سبيل المثال لا الحصر « لوحة العرس » التى تتجسد فى أعراس تونس التقليدية .

وقد اختتم المهرجان الدولى الرابع عشر للفنون الشعبية عروضه بعد أسبوع حافل جمع بين فنون الرقص والغناء والفولكلور بمشاركة فرق من مختلف الدول الشقيقة والصديقة .

وفى يوم الاختتام تم استعراض وعرض للفرق المشاركة فى هذه الدورة من المهرجان كما تم تتويج المشاركين وذلك باسناد المراكز وتوزيع الجوائز .

وعلى هامش المهرجان الدولى الرابع عشر للفنون الشعبية انعقدت ندوة علمية حول : « تواصل الفنون الشعبية باعتبارها وسيلة للحفاظ على الهوية الثقافية » بمشاركة عدد من المختصين فى الميدان .وقد توصل المشاركون فى هذه الندوة فى أعقاب أشغالهم على المصادقة على توصية تدعو الى توظيف الأغانى الشعبية العربيه فى تعليم الموسيقى العربية والمقامات العربية على وجه الخصوص ، وذلك بناء على دراسه تقدم بها فى هذا السياق الموسيقار المصرى الدكتور نبيل شورة وحسب ما جاء فى مقترحه ان تدريس الموسيقى العربية والمقامات العربية يرتكز أساسا فى مختلف الدول العربية على تدريس الموشحات الأندلسية الشرقية منها والمغربية ، وهذه المقطوعات الموسيقية تتيح نظرة شاملة وضافية على المقامات العربية غير أنها قد تكون عسيرة الحفظ بالنسبة للطالب المبتدىء .

وقد عرض الدكتور نبيل شورة فى دراسته بعض الأمثلة التى تتعلق بتدريس مقام الحجاز من خلال الأغنية الشعبية .



ابراهيم حلمى

الفن الرائع لا يشيخ ، ولا يهرم ، ولا يعرف عداد الزمن له طريقا ٠٠ هكذا تفصح لوحات الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » التى عرضت بالمركز الثقافى الأسبانى بالقاهرة ، فى الفترة ما بين ١٠ – ١٨ مارس ١٩٨٨ ٠

والغريب فى أمر هذا المعرض أن صاحبه لم يحضر لافتتاحه – كما هو مألوف – أو التواجد فيه لاستقبال الزوار الذين قد يأتوا اليه حبا وعشقا لابداعات الفنون التشكيلية الجميلة ٠ هى بالطبع لحظات يتلهف لها أى فنان ويتوق اليها على أحر من الجمر ٠٠ ذلك أن ينتظر رد فعل ابداعه الفنى ليراه تعبيرات واضحة فى عيون الآخرين ٠٠ سواء أكانوا جمهورا أو نقادا ، أو حتى مجرد عابرى سبيل أتوا بالصدفة ٠٠ !!

ولكن ٠٠ كيف يأتى الفنان « ابراهام كوركينيان » الى معرضه بالقاهرة وسنه الآن ثمانون عاما ؟ كيف يأتى وكل هذا العمر الفانى لم يشعل رأسه شيبا وحسب ، بل أقعده فى احدى دور المسنين الأرمنية فى «نيقوسيا » بجزيرة «قبرص» ٠

حتى صورته ٠٠ مجرد صورته لم تتواجد هى الأخرى فى المعرض ٠٠ وكأنما أراد الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » أن يقول لمن يهمه الأمر : « من يريد أن يرانى فليرانى فى أعمالى الفنية ٠٠ أنا أقف خلف كل لوحة منها ٠٠ بل خلف كل خط تلمحه ٠٠ وخلف كل لون ذبت فيه وذابت معه حبات عرق جبينى ، لأربح فى النهاية رؤية عينيك ٠ »

● ولد الفنان « ابراهام كوركينيان » فى طهران عام ١٩٠٨ ، الا انه عاش فى « أرمينيا» فترة صباه وشبابه ، وتأثر فى فنه بفن المنمنمات الأرمنى النابع من الفن الفارسى ، كما تأثر بطابع الحياة الشعبية فى « أرمينيا » ، ففيها كان يشده دائما هذا الطابع ويستولى على حواسه كلها ، لذا جاءت لوحاته كلها تعبيرا حيا عن نبض تلك الحياة الشعبية اليومية فى بلده الذى ترعرع فيه ونشأ ٠

● ولعل من أجمل لوحات هذا الفنان الحساس لوحة « أرمينيا » ، تلك اللوحة التى جاءت معبرة تمام التعبير الصادق عن خلجات الانسان

الأرمنى ، بكل معاناته وأحاسيسه الجياشة بالعواطف تجاه وطنه مرتع أيامه وأحلامه وذكرياته الأولى النابتة الغضة ٠

ان الطبيعة فى هذه اللوحة مثقلة بالرمز ومحملة بمعانى فنية عميقة الدلالة ٠ فجبل « أرارات » الذى يقبع هناك فى « أرمينيا » ، وينقسم عند الحدود ما بين تركيا وروسيا يتطلع اليه فى لوحته الشعراء بقصائدهم التى تفيض عاطفة متدفقة ٠٠ ذلك الجبل الذى يقال عنه أن سفينة نوح رست فوقه بعد الطوفان الشهير وقتذاك ، وقام سيدنا « نوح » بزرع أول شجرة للعنب عند سفح الجبل ، لذا فهو بالنسبة لهم مقدس تقديسا ٠ وتلمح العين فى اطار اللوحة كلمات احدى قصائد الشعراء التى تتغنى بهذا الجبل قائلة :

أرارات

غنوا أغنيات الفرح يا أصدقائى

واملئوا الكاسات بالنبيذ الأرمنى اللذيذ

صحة وعافية

واجعلوه لا يخلو من موائدنا أبدا

● ولأن « أرمينيا » مشهورة بزراعة الكروم فان صناعة النبيذ هناك تعد من أشهر الصناعات الشعبية فيها ، حيث يقوم أغلب الأرمن بعصر العنب بأقدامهم ، وتخميره ، وتعبئته فى زجاجات بالأدوات البدائية نفسها المتوارثة عن الجدود ٠

هذه الحرفة الشعبية وقف عندها الفنان « ابراهام كوركينيان » بريشته ، متأملا دقائق تفاصيلها ٠٠ أدواتها ٠٠ عمليات تقليبها ٠٠ غرفها فى زجاجات ، وحتى عملية الصب بعد التخمير ٠

● ويرصد الفنان « ابراهام كوركينيان » العديد من الحرف الأرمينية الشعبية فى لوحاته فى مجال صناعة الألبان وطحن الغلال ٠ ففى صناعة الألبان يصور كيف ينتج الفلاحون الأرمن هناك الجبن والقشدة من اللبن ، ويرينا فى لوحته نموذج « القربة » الأسطوانية الشكل فى « أرمينيا » التى تشغل حيزا كبيرا فى لوحته، بالقدر نفسه الذى تشغل به حيز حياة الفلاحين الأرمن فى بلادهم ٠

● **وفى لوحته « تحضير الدقيق » نرى** نموذج « الرحاية » الأرمينية التى لا تختلف فى كثير عن مثيلتها الموجودة فى العديد من بيوت الفلاحين المصريين ، حيث تديرها احدى الفلاحات الأرمينيات بينما زميلاتها يعملن حولها ، وكل منهن لها دورها ، مشكلات فريق عمل منذ بداية العملية وحتى خبز العجين فى الفرن الطينى الأرمنى ٠

● وفى لوحة « **حياكة الأزياء** » اهتم الفنان الأرمنى كوركينيان » بابراز عناصر الجمال فى زخرفة الملابس الشعبية الأرمينية وألوانها التى حفل بها فى معظم أعماله التشكيلية سواء أكان موضوعها الملابس أو غير الملابس فهى تعد عنصرا هاما ورئيسيا فى التكوين والتشكيل الفنى واللونى لها ٠ انه يبرز فيها الأحزمة الفضية المزركشة والأقراط والعقود وغطاءات الرأس المطرزة وعناصر تزيينها بالأحجار الكريمة ونصف الكريمة ، وخيوط الفضة ووحدات الزخرفة الموزعة فى نظام فريد يحمل بصمات البيئة بكل سماتها هناك ٠

● ومن الحرف الشعبية الأرمينية يرسم الفنان « ابراهام كوركينيان » حرفة صباغة خيوط الصوف وصناعة السجاد اليدوى فى تكوينات وتوزيعات لونية فائقة تعبر عن حس فى توزيع الألوان داخل رقعة اللوحة ٠

● وفى لوحته « **زفاف العروسين** » يرصد الفنان فرحا أرمينيا ويبرز فيه مدى الاحتفال الشعبى بهذه المناسبة السعيدة ، حيث الفرق الفنية التى تزف العروسين على دقات الطبول والمزمار ، والتى لولا الملابس المميزة لها لكانت اللوحة تؤكد أنها فى بيئة مصرية مائة فى المائة ٠

● وفى الأفراح الأرمينية تقدم الرقصات الجماعية الرجال والنساء معا بالملابس الفولكلورية المزركشة ٠ ومن هذه الرقصات اختار الفنان الأرمنى رقصة الفرح ليعبر بريشته عن تلك الفرحة ، حيث الفتيات يلوحن بمناديلهن الحمراء

التى فى لون الخدود الخجلة ، والرجال بمناديلهم الخضراء التى تعنى دوام الحياة وازدهارها .

ان من يتأمل لوحات الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » سيلاحظ فضلا عن الاحتفاء بابراز الفتيات الأرمينيات بملابسهن الشعبية الجميلة نظرة الاستحياء الموحدة لهن ، والتى تشبه الى حد كبير « بنت ورق الكوتشينه » ، حتى نفس درجة امالة الرأس لهن أيضا تماما مثلها .

● وسيلاحظ المتأمل لهذه اللوحات ذلك الاطار الذى يحيط بأغلب أعماله الفنية والمستوحى من العناصر الزخرفية لفن السجاد اليدوى الأرمنى . وسواء أكانت اللوحات تعبر عن السجاد أم تعبر عن أشياء أخرى فان وجود السجاد يعد أحد العناصر الأساسية فى تشكيل لوحاته كديكور وفرش للمكان المرسوم ، وهذا يعود الى ما تمتاز به « أرمينيا » من شهرة أهلها فى صناعة السجاد والمفروشات المنزلية ، ولذلك فالفنان يؤكد على انها لصيقة بحياة الأرمن فى بلادهم .

● لم يكتف الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » بعمل اللوحات الفنية التى تعبر عن الحرف الشعبية فقط ، بل أبدع فى رسم لوحات تبين الأنصاب التذكارية فى « أرمينيا » وهو الفن الشعبى الأرمينى الباقى منذ العصور الوسطى لتخليد الفترات والأحداث التاريخية المهمة بالصلبان أمام الكنائس الأرمينية فى الشوارع . هذا الفن الذى اهتم به الفنان منذ عام ١٩٤٨ حين قام بدراسة المخطوطات والأنصاب التذكارية فى دير « امينا برجتش » وعكف الفنان على دراسة شواهد القبور الأرمينية ، وما تحفل به من رسومات ونقوش بارزة ، فجاءت لوحاته « مهنة نحات الصليب » و « وسيدة تغزل وتعمل كانفاه » و « الجواهرجى وأدواته » و « الكاتب » لتعبر عن المهن الشعبية السائدة فى المجتمع الأرمنى ، والتى ترسم على شواهد القبور لتعبر عن أصحابها ، وتميزهم وتحدد قبورهم بمهنهم وحرفهم عن غيرهم .

● وقد اهتم الفنان « ابراهام كوركينيان » برسم الشخصيات الأرمينية التى لعبت دورا كبيرا فى حياة شعب « أرمينيا » .

● يؤكد الفنان فى بعض لوحاته على وحدة بعض الفنون . ففى لوحة « فتاة تعزف على الهارب » يرسم أغنية حب جميلة لآلة الهارب ، حيث تغنيها احدى الحسناوات ، ويضع كلمات الأغنية باللغة الأرمينية فى اطار زخرفى يحيط بها . هذه الكلمات تقول :

الهارب الجميل مثل النبع
يتغنى من داخل الروح
من يسمع موسيقاك
يحلم بالحب
ويسقط القلب

واذا كانت قصائد الشعراء وحيا لالهام الفنان « **ابراهام كوركينيان** » فان أبرز هؤلاء الشعراء تأثيرا فيه كان شعراء الفرس أمثال سعدى الشيرازى وحافظ الشيرازى وعمر الخيام ، وأمير الشعراء أحمد شوقى — خلال فترة اقامته بمصر — وسيات نوفا Sayat Nova (١٧١٢ — ١٧٩٥) ذلك الشاعر الذى تغنى بالحب والصداقة ، فخلده بلوحة فنية تعبر عن قصيدته فى الحب والصداقة فصدق عليه قول الأغريقى « سيمونيدس » Simonides (٥٥٦ — ٤٦٨ ق.م.) والذى قال أن الشعر صورة ناطقة وأن الرسم شعر صامت .. !

● ان الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » طاف بالعديد من دول العالم ليعرض ابداعاته الفنية كالنمسا وايطاليا ولبنان وأمريكا ،ولذا فان

لوحاته مقتناه فى عدة متاحف كبيرة معروفة ،مثل متحف فيكتوريا والبرت بانجلترا وفينيسيا بايطاليا وبوسطن بأمريكا وبالمكتبة الأهلية فى بريفان عاصمة أرمينيا السوفيتية ، فاستطاع أن يرحل بالمشاهد فى هذه الدول الى بلاده دون سفر ..!

ان مجموعة أعماله الفنية التى تم عرضها فى المركز الثقافى الاسبانى بالقاهرة رسمها خلال اقامته بمصر خلال الفترة (١٩٧٥ - ١٩٨٦) واقتناها الراحل جورج ميكائليان . ولقد كان هذا المعرض لاحياء ذكرى مقتنى المعروضات وتخليدا لفن « ابراهام كوركينيان » ذى الأشكال الهندسية والألوان الزاهية الثرية ، التى تشيع فى النفس الشعور بأصالة كل ما هو تليد فى الحياة الشعبيةالأرمينية على امتداد عمرها الزمنى الفائت والزاخر بالأحداث التى تنبثق منها الصور واللوحات فى عطاء رهيف الحس وتدفق جياش غنى بالمعانى .



The subject of arts is continued by *Dr. Ismail Hafiz,* who writes about the *Festival of Nubian Folk Art held in Suez.* The Festival included an Exhibition of Nubian folk arts and handcrafts and was accompanied by folk songs and dances.

Next, Prof. Abdel Hamid Hawwas presents a review on the Conference held on April 1988 *in al-Ganadriya,* 40 *km far from al-Riyad the capital of Saudi Arabia on "The Relationship between Folk Heritage and Story Writing".* Prof. Hawwas presents in his review the results of this scientific meeting.

From Tunis, Mr. Al-Arabi Zawabi writes about The 14*th Festival of Folklore organized on August* 1987 *in Cartage with a Conference about "The Continuity in Folklore as a means to protect the Culutral Identity" which was accompaning it.*

Finally, Mr. Ibrahim Hilmy writes about the Exhibition of the works of the Armenian painter Abraham Kourkenian, held in Cairo on 10 till 18 March 1988. Mr. Hilmy presents some of the works of the painter which were done during his stay in Egypt in the years 1975-1986.

The Editor

which Dr. Hani Gaber discusses in his study about "The Conception of modernism and continuation in authentic art". The writer raises this important problem in Egyptian modern art, pointing to the characteritic features which show the continuity in this Egyptian traditional artistic craft. The subject in shown through the presentation of the exhibits in the exhibition entitled "Modern Egyptian Ceramic", which was organized on February - March 1988.

Next, Mr. Samir Gaber continues his study about the Egyptian folk dances. In this issue he writes about "The Main Element in Folk Dance", explaining the motives in the structure of some Egyptian dances. His study is documented by several notations for some Bedouin dances. He also gives some detailed characteristic units of the dances, by which they can be differentiated from others. In the same time these units form the most stabile elements, difficult to undergo any changes.

After that, comes the study of *Mr. Ibrahim Hilmy about "Al-Khidr" the sacred, immortal personality mentioned in the Holy Qoran.* Mr. Ibrahim Hilmy writes about the personality of "Al-Khidr", his influence on folk beliefs and customs, his place in the books and writings of old historians. The writer discusses through the personality of "Al-Khidr" the idea of immortality and presents what is written about his spiritual power.

In the part of the Magazine entitled "Folklore Library" Prof. Adly Ibrahim presents a critical review of the book "The Suffering of a Heir ("Mu'anat warith") written by Ahmed Mohammed Abdel Rahim, the research worker in the Centre of Folklore in Cairo. *Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis* wrote an Introduction to the book stressing the importance of this work. prof. Adly Ibrahim has offered the review of this book in which Mr. Abdel Rahim, after collecting some folk-tales presented them from his own point of view and style giving to the reader a new approach in the presentation of folk-tales.

Next, Mr. Ala' ed-Din Wahid gives a critical review of the book "The Wander World of Folk Literature" (A'lam al-Adab al-Sha'bi al-A'gib") by Prof. Farouk Khourshid. The writer in his article presents the different subjects of folk literature which are so characteristic for the wide scope of studies done by Prof. Khourshid.

After the studies and articles presented in this issue comes "The Folklore Magazine Tour".

Mr. Qutb Abdel Aziz Basiuni presents a doctoral dissertation of Dr. Salah al-Rawi about "The Animal in the Bedouin poem in Egypt."

From Madrid Mr. Tala't Shahin writes about the First Exhibition of Egyptian Folk Arts in Spain held in Madrid from 17 *December* 1987 *till* 14 *February* 1988. The Exhibition was accompanied by Group of Folklore, where folk musicians with their authentic folk instruments were presenting different types of Egyptian folk music.

The "Tour" includes also a presentation by Mrs Mona Nigm of the folk theme in the works of some artists who shared in the Exhibition of Egyptian Modern Arts held on Janary 1988.

riers" (al-saqqa'in) following what the travellers and historians wrote about them, explaining in addition the role of this profession in the social life.

In the study of *Prof. Dr. Gharra' Mehanna* about "The sources and the diffusion of the folktales" the writer presents the different problems connected with this subject. She draws a comparison between two folktales, one Egyptian another French to prove her point of view, that the source of folktales is one ; it is the detailes that differ and change. *The writer dicusses also problem of the classification of the motifs.*

After this study, *Mr. Ahmed Adam* presents a translation of one of the famous European folk-tales "Blue-beard" included by Charles Perrault in his well-known collection "Histoires ou Contes du temps passé" (1697). Its title in English is "Histories or Tales from Past Time", translated by Robert Samber.

After this subject about "Blue-beard" *Dr. Mustafa Ragab* presents a text of an anecdote called *"A Tale starts with a Lie and ends with a Lie"*, which can be classified as an absurd story. Dr. Mustafa Ragab has collected this tale in a village in Upper Egypt.

The next article is of *Mr. Ahmed Soleiha, who presents the arabic translation of a collection of Old-Egyptian Proverbs gathered and published by B. Gunn, professor of Egyptology in Oxford University, working for some time as a csutodian in the Egyptian Museum in Cairo.*

Mr. Soleiha presents this collection of proverbs with an explanatory introduction.

The subject of folk arts and spontaneous artistic creation is presented in the article written by *Prof. Abdel Salam Sherif about Mr. Hassan Abdel Rahman, the amateur-painter who expresses by his spontaneous creation true Artistic abilities, beside his work as a grocer in a village in Minia Governorate.*

Prof. Abdel Salam Sherif, with his *deep artistic and pedagogical experience* and intuition offers to us in the person of this amateur-painter an example of richness of genuine artistic imagination coming from the Egyptian village.

This issue includes adso another type of Questionnaires, which prof. Safwat Kamal has prepared for field-work in different subjects of folklore. This one is devoted to pottery and pays a special attention to the authenticity of this handcraft so deeply rooted in the Egyptian history.

The writer assures that the Questionnaires for field-work must be suitable for each subject of folklore studies — this being the scientific basis to make a scope for specifying the subject, about which the material ought to be gathered, as well as to draw out. the characteristic features of the elements which have built it.

Folklore and the problem of modern Egyptian pottery and ceramic is a subject

THIS ISSUE

This issue includes studies about folk theatre and folk arts as well as other subjects on folk creation in the contemporary artistic works.

It starts with a valuable study by the late Professor Ahmed Rushdi Saleh about popular theatre and folk drama. This is one of his unpublished studies presented in his lectures for the post graduate students in the University of Alexandria, Faculty of Arts. In this study, professor Rushdi Saleh differentiates between what is called "popular theatre" and what is called "folk play".

The difference between both of them is for Professor Rushdi Saleh the same as the difference between "popular song" and "folk song". In "poplar theatre" a play can be presented according to all the rules of writing a play, while "folk drama' does not follow these rules.

Professor Rushdi Saleh in his study deals mostly with a folk play, and especially "shadow theatre", as this art was popular in many countries of the ancient world, so it drew up more attention of the Eastern and Western scholars. Moreover, it is more complicated than the spontanious acting and it expresses more the folk heritage in the area where it is performed.

Prof. Rushdi Saleh discusses in his study the different terms used for it in several countries and he observes that all these terms are different names given for one art. It is the art of "puppet theatre".

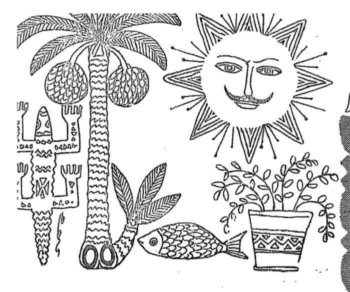
Beside this important study of prof. Rushdi Saleh, there is a study by Mr. *Kamal ed-din Hussnein* about *"The conceptions of Folk Culture and way of using them in a Contemporary Literature".*

Mr. Kamal ed-Din Hussein discusses these conceptions as used in the plays of the late poet Naguib Surour.

Then comes the study about "The Water-carriers", the profession which nearly ceased to exist now-a-days. *Dr. Shawqi Abdel Qawi Osman writes about this social group of "water-car-*

A Quarterly Magazine,
Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo.
April - May - June, 1988.



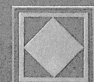
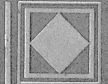
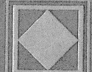
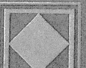
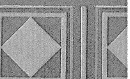




رقم الايداع ١٩٨٨/٦٢٨٣

AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA

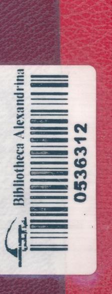
FOLK-LORE








Bibliotheca Alexandrina
0536312